REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band. 4. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1904.

Hierzu eine Beilage von Paul Neff Verlag (Carl Büchle) in Stuttgart.

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTRASSE 107-8.

KUNSTHANDBUCH FÜR DEUTSCHLAND

VERZEICHNIS

DER

BEHÖRDEN, SAMMLUNGEN, LEHRANSTALTEN UND VEREINE FÜR KUNST, KUNSTGEWERBE UND ALTERTUMSKUNDE

SECHSTE NEUBEARBEITETE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN VON DER

GENERALVERWALTUNG DER KÖNIGL. MUSEEN ZU BERLIN

GEBUNDEN IN GANZLEINEN MARK 12.—.

AUSGEWÄHLTE GRIECHISCHE TERRAKOTTEN

IM ANTIQUARIUM DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

HERAUSGEGEBEN VON DER

GENERALVERWALTUNG DER KÖNIGL. MUSEEN

FOLIO. 7 BOGEN TEXT UND 37 TAFELN

GEBUNDEN IN GANZLEINEN MARK 30.—.

ZU BEZIEHEN DURCH ALLE BUCHHANDLUNGEN.

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen.

Von **K. Tscheuschner**-Bern.

Die eigentümlichen Wechselbeziehungen zwischen dem geistlichen Schauspiel und der bildenden Kunst des Mittelalters sind bereits vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterung gewesen. So weit mir bekannt ist, haben bisher über dieses Thema gehandelt (in mehr oder weniger umfangreichen Untersuchungen): 1841 und 1846 Mone in der Einleitung zu seinen Altdeutschen Schauspielen (Quedlinburg und Leipzig 1841) und den Schauspielen des Mittelalters (Karlsruh 1846, Neue Ausgabe Mannheim 1852); 1847 Didron, Annales archéologiques; 1856 Kugler, im Christlichen Kunstblatt S. 233 ff.; 1860 Anton Springer, Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späteren Mittelalters, Ikonographische Studien III (Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale V, 5, S. 124 ff.); 1879 Anton Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter (Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philolog. histor. Klasse Bd. XXXI S. 1 ff.); 1886 Karl Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst (Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, herausgeg. von Ludwig Geiger I S. 162 ff., 356 ff., 409 ff.); 1888 Durand, Bulletin monumental p. 521; 1891 Stephan Beissel, Die bildliche Darstellung von der Verkündigung Mariae (A. Schnütgens Zeitschrift für christl. Kunst V, Sp. 191 ff., 207 ff.); 1894 P. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart; 1897 Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II S. 268, 269, 420—422; 1898 Heinrich Schrörs, Studien zu Giovanni da Fiesole (Schnütgens Zeitschrift für christliche Kunst XI); 1899 Karl Frank, Über geistliche Schauspiele als Quellen kirchlicher Kunst (Christl. Kunst-

blatt Jahrgang 1899 S. 123 ff.); 1904 Friedr. Panzer, Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen (Ilbergische Neue Jahrbücher für das klassische Altertum VII, 2) und Émile Mâle, Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge (Gazette des Beaux-Arts).

Von all diesen zahlreichen Vorarbeiten behandelt das Verhältnis der deutschen Passionsbühne zur deutschen Malerei mit größerer Ausführlichkeit nur die ebengenannte Untersuchung von Karl Meyer (Abschnitt III und IV). Sie befaßt sich jedoch nicht ausschließlich mit diesem Gegenstand, behandelt vielmehr einmal neben der deutschen Kunst vor allem noch die italienische, und widmet andererseits den Erzeugnissen der Plastik die gleiche Aufmerksamkeit, wie denen der Malerei. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich, wie dies der Titel besagt, auf ein engeres Gebiet; sie behandelt nur deutsche Kunst (in ganz vereinzelten Fällen nur wird einmal ein Werk eines außerdeutschen Künstlers herangezogen), sie behandelt ferner nur deutsche Malerei (Holzschnitt und Kupferstich mit inbegriffen). Durch diese sich absichtlich auferlegte Beschränkung hofft sie, ihr Thema in erschöpfenderer Weise behandeln zu können. — Von allen übrigen Vorarbeiten unterscheidet sich die vorliegende Abhandlung auch noch insofern, als sie sich nicht damit begnügt, die bestehenden Wechselbeziehungen zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst einfach zu konstatieren, vielmehr bestrebt ist, soweit dies möglich ist, alle einschlägigen Stellen der Passionsspielliteratur durch Abdruck in concreto namhaft zu machen. Ich ließ mich hierbei von einer doppelten Absicht leiten; einmal war es nicht mein Wunsch, mich, wie dies gewöhnlich bisher geschehen ist, mit einer trockenen Aufzählung all der einzelnen, oft nur gar zu unwichtigen Punkte, in denen sich eine Übereinstimmung zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst konstatieren läßt, zu begnügen, es war vielmehr meine Absicht, auf den gemeinschaftlichen Geist, der den Erzeugnissen beider Kunstgattungen innewohnt, hinzuweisen und zu diesem Zwecke war das Abdrucken ganzer kleinerer oder größerer Szenen aus den Passionsspielen unerläßlich; zweitens aber glaubte ich, daß durch das Anbringen eben dieser Zitate die Arbeit für den Fachmann, der sich ja nicht immer der Mühe unterziehen kann, die so überaus umfangreiche Passionsspielliteratur selbst durchzuarbeiten, an Wert gewinnen müsse.

Im folgenden sind in alphabetischer Anordnung die geistlichen Spiele zusammengestellt, die ich bei meiner Arbeit benutzt habe.

Alsfelder Passionsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 567.
Augsburger Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. S. 81.

Augsburger Passionsspiel, ed. Hartmann, a. a. O. S. 3.
Benedictbeurer Passionsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 284.
Benedictbeurer Weihnachtsspiel, ed. Froning, a. a. O. S. 877.
Brixener Passion, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 353.
Casseler Weihnachtsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 904.
Donaueschinger Passion, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 184.
Egerer Passionsspiel, ed. Milchsack, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. Bd. 156.
Emaus-Spiel, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 475.
Frankfurter Dirigierrolle, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 340.
Frankfurter Passionsspiel von 1493, ed. Froning, a. a. O. S. 379.
Friedberger Dirigierrolle, ed. Weigand, Zeitschrift für deutsches Altertum VII, S. 545.
St. Galler Christi Himmelfahrtsspiel, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 254.
St. Galler Passionsspiel, ed. Mone, a. a. O. I, S. 72.
St. Galler Weihnachtsspiel, ed. Mone, a. a. O. I, S. 143.
Haller Passion, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 279.
Heidelberger Passionsspiel, ed. Milchsack, Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. Bd. 150.
Himmelgartner Passionsspiel, ed. Sievers, Zeitschrift für deutsche Philologie XXI, S. 393.
Innsbrucker Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Mone, Altdeutsche Schauspiele. S. 109.
Luzerner Grablegung von Mathias Gundelfinger, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 131.
Murier Osterspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 228.
Nürnberger Osterfeier, ed. Froning, a. a. O. S. 17.
Ordo Rachelis, ed. Froning, a. a. O. S. 871.
Redentiner Osterspiel, ed. Froning, a. a. O. S. 123.
Rheinauer Spiel vom jüngsten Tag, ed. Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 273.
Sterzinger Passion, ed. Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. 3.
Trierer Osterspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 49.
Wiener Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Hoffmann v. Fallersleben, Fundgruben II, S. 297.
Wiener Passionsspiel, ed. Froning, Das Drama des Mittelalters. S. 305.
Wilds Passionsspiel, ed. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt. S. 101.

Zum Schluß möchte ich nicht verfehlen, Herrn Prof. Dr. S. Singer-Bern, dem ich die erste Anregung zu dieser Untersuchung verdanke und der mich auch während des ganzen Verlaufes der Arbeit in liebenswürdigster Weise mit Rat und Tat unterstützte, meinen wärmsten Dank auszusprechen.

Die Passionsspiele pflegen, wie alle geistlichen Schauspiele des Mittelalters mit einem Prolog eröffnet zu werden. Der Proclamator, Precursor oder Reigierer des Spieles tritt auf, erbittet sich Silentium und hält sodann eine längere Ansprache an das Publikum, in der er dasselbe auf das, was vorgeführt werden soll, auf das Leiden Christi hinweist. Als Beispiel führe ich den Prolog des Heidelberger Passionsspieles an:

Der Reigierer des spils stett vff vnnd spricht zcum volck:

(v. 1) Ir herenn stillent eweren schall.
Mein wortt vernement all.
Ir habt lang woll vernomenn,
Do Cristus vnnser her wolt komen
Vnnd geborenn woltt werdenn
Menschlich vff diesser erdenn,
Das verkünntten die prophetten weytt
Vnnd sagtenn seiner zcu kunfft zeyt.
Vnnd sagtenn sie zcu denn selben zeidenn,
Wie Cristus vnnser here leydenn
Woltt an seiner menscheytt
Angst, pein vnnd jamerkeytt,
Dar zcu auch denn bitteren doitt,
Domit er vnns erloist vß noitt.
Wie die ding sint gescheenn,
Wer solchs will schauwen vnnd sehenn,
Der sall sich layssenn gestillenn,
So megent jr gottes willenn
Vnnd seinen himelischenn roitt
Hewtt schauwen mitt der doitt..... usw. usw.

Albrecht Dürer hat sich offenbar durch das Beispiel der Passionsbühne bestimmen lassen, auch seinen Passionszyklen einen Prolog vorauszuschicken. Es kann hier nicht die Rede davon sein, daß er das, was er auf der Bühne vor sich sah, einfach in seine bildliche Darstellung herübernahm; mit der Gestalt eines schön herausgeputzten Proclamators wäre ihm ja wenig gedient gewesen. Die ganze Idee des Prologes, wie er sie im geistlichen Schauspiel verwertet sah, war es wohl vielmehr, die für ihn vorbildlich wurde. Die Rede des Proklamators hatte den Zweck, dadurch, daß sie auf das Leiden Christi hinwies, den Zuschauer von vornherein in eine beschauliche andächtige Stimmung zu versetzen. Dürer bezweckte das gleiche und er erreichte dies, indem er in feinsinniger Weise die Gestalt des Schmerzensmannes, des um der Menschheit willen zu Tode gemarterten Heilandes selbst, an den Anfang seiner Bilderzyklen stellte. In der Kleinen Passion sehen wir den göttlichen Dulder auf einem Steine sitzend, das dornengekrönte Haupt in die Hand gestützt und über die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechtes nachsinnend; die Große Passion zeigt ihn verzweiflungsvoll die Hände ringend

angesichts der namenlosen Schmähungen und Beschimpfungen, die ihm von seinen Peinigern zuteil werden; die Kupferstich-Passion endlich bringt am treffendsten den Prologgedanken zum Ausdruck, sie gibt den Heiland mit allen Zeichen seines Martertodes vor der Säule stehend, zu seinen Füßen die Gestalt eines Mannes und eines Weibes, die die Hände zum Gebet erhoben schmerzerfüllt und schuldbewußt zu ihm emporblicken.

Auch bezüglich des Umfanges, der zeitlichen Erstreckung des Vorgeführten läßt sich zwischen Passionsspiel und bildlicher Darstellung eine Übereinstimmung konstatieren. Verhältnismäßig selten nur beschränkt sich das geistliche Schauspiel auf die Darstellung der eigentlichen Passionsgeschichte (zu diesen Ausnahmen gehört u. a. die Gruppe der Tiroler Spiele: die Sterzinger, Haller und Brixener Passion), in den weitaus meisten Fällen holt die Darstellung weiter aus. So setzt das Alsfelder und das Heidelberger Spiel ein mit der Taufe Christi, das Benedictbeurer und das Frankfurter Spiel mit der Berufung der Apostel, das St. Galler Spiel mit der Hochzeit zu Cana und das Donaueschinger Spiel mit der Schilderung des weltlichen Treibens der Maria Magdalena. Einzelne Spiele greifen jedoch noch viel weiter zurück, so das Wiener und das Egerer Spiel; das erstere beginnt mit dem Falle Lucifers, das letztere sogar mit der Weltschöpfung. Ganz ähnliches finden wir in der bildlichen Darstellung; Hans Burgkmairs Meditationes de vita, beneficiis et passione Jesu Christi, Augsburg, Grimm und Wyrsung 1520, setzen ein mit der Erschaffung der Eva, Dürers Kleine Passion mit Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis.

Wie für den Anfang der Passionsspiele, so gibt es auch für deren Abschluß keine allgemein innegehaltene Grenze. Die Benedictbeurer und Frankfurter Passion schließen mit der Grablegung, die Heidelberger Passion mit der dem apokryphischen Evangelium des Nikodemus[1]) nachgedichteten Gefangensetzung des Joseph von Arimathia; im St. Galler und Donaueschinger Spiel sehen wir am Schluß die heiligen Frauen und die Jünger am Grabe des Auferstandenen; im Egerer Spiel erscheint Christus den Jüngern; im Alsfelder Spiel wird die Aussendung der Apostel geschildert; in den Tiroler Spielen endlich haben wir einen humoristischen Schluß, hier wird nämlich dargestellt, wie Lucifer seine Teufel entsendet, um die durch die Befreiung der Voreltern in der Hölle entstandene Lücke durch das Herbeischleppen von Seelen anderer Verdammter wieder auszufüllen.

Genau, wie zuvor, schaltet auch der bildende Künstler hier vollkommen frei mit seinem Stoffe; er geht hier sogar über sein Vorbild,

[1]) Ev. Nicod. cap. XII, abgedruckt bei Tischendorf, Evangelia apokrypha. Lpz. 1853. S. 343 ff.

die Passionsbühne, noch hinaus, indem er nämlich zuweilen, wie beispielsweise Albrecht Altdorfer in seinem Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, sowie Dürer in seiner kleinen Passion, seinen Bilderkreis erst mit der Darstellung des Weltgerichtes am jüngsten Tage beschließt.

Aus den Szenen, die der eigentlichen Passion vorangehen, habe ich nur einiges wenige herausgegriffen, das mir von besonderem Interesse schien.

Die bildliche Darstellung des Sündenfalls lehnt sich im allgemeinen eng an den Wortlaut der Bibel an: Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis, aspectuque delectabile: et tulit de fructu illius, et comedit: deditque viro suo, qui comedit,[2]) d. h. Eva selbst bricht die Frucht vom Baume und reicht sie Adam hin. Es findet sich indessen zuweilen auch noch eine andere bildliche Darstellung, nämlich die, daß die Schlange Eva den Apfel herunterreicht. Augenscheinlich gab für diese Auffassung das geistliche Schauspiel die Anregung. Ich kann hierfür zweierlei Belege anführen, das Egerer und das Wiener Passionsspiel. Das Egerer Spiel enthält nur die kurze Bemerkung: (v. 418)[3]) Et tunc Sathanas frangit pomum dans Eve. Die Wiener Passion gibt die Szene ausführlicher. Der Teufel erscheint der Eva in Gestalt der Schlange und fragt sie, weshalb sie nicht vom Baume der Erkenntnis esse; Eva erwidert, Gott habe es verboten, darauf der Teufel:

(v. 96) Wê, Evâ, dû vil tumbez wîp!
wi gar âne sin ist dîn lîp!
er hât ez getân, umme
daz ir unt ewer kunne
iht wrdet goter als er ist.
glaube mir, Evâ, daz ist der list!

Eva respondet:

Ich chan mit allem mîme sinne
dez obez ab dem baume niht gewinne!

Dyabolus dicit:

Dô von bin ich hie bereit
unt uberhebe dich der arbeit!
nim hin daz rôte ephellin
unt stôz daz in dîn mundelîn!
daz ist suze als ein kern:
dez wil ich dich hei weren!

[2]) 1. Mos. 3; 6.

[3]) Überall da, wo ich szenarische Bemerkungen zitiere, die bei der Verszählung selbstverständlich unbeachtet bleiben, gebe ich, um das Aufschlagen der betreffenden Stellen zu erleichtern, die Zahl des der szenarischen Bemerkung vorausgehenden Verses an.

Man kann nicht sagen, daß in dramatischer Beziehung diese zweite Auffassung der ersteren gegenüber irgendwie einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Anders verhält es sich indessen bezüglich der bildlichen Darstellung; hier ist die zweite Auffassung der ersten entschieden vorzuziehen. Läßt der Künstler Eva selbst den Apfel brechen, so steht die Schlange außer jedem näheren Bezug zu dem ersten Menschenpaar; das Sprechen der Schlange, das im Drama diese nähere Beziehung herstellt, läßt sich bildlich nicht andeuten. Reicht aber die Schlange selbst den Apfel herunter, so ist auch im Bilde der innere Zusammenhang zwischen ihr und Adam und Eva hergestellt. Was bei dem Dramatiker wohl mehr oder weniger nur eine zufällige Änderung war, wird bei dem bildenden Künstler eine bewußte künstlerische Finesse. Diese meine Hypothese wird noch durch die Tatsache gestützt, daß, soweit mir wenigstens bekannt ist, die zweite Auffassung sich erst in späterer Zeit und zwar nur bei solchen Meistern findet, die bei der Abfassung ihrer Kompositionen bereits in ausgesprochener Weise rein künstlerischen Gesichtspunkten Rechnung trugen. Dieselbe findet sich unter anderem bei Dürer, Kleine Passion; Altdorfer, Der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechts; ferner mehrfach bei Lucas van Leyden (B. 3, 8, 10).

Bei der Versuchung Christi ist die Gestalt des Teufels von Interesse. Es ergeben sich hier wieder interessante Beziehungen resp. Abweichungen zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst, die durch den besonderen Charakter der jedesmaligen Kunstgattung bestimmt sind. Das Passionsspiel läßt den Teufel zuweilen in vollständiger Verkleidung auftreten; beispielsweise im Alsfelder Passionsspiel, wo derselbe je nach Bedarf sein Kostüm wechselt. Christus gegenüber tritt er auf (v. 1143) cum habitu lolhardi, zu Herodias geht er in Gestalt eines alten bösen Weibes, schließlich gesellt er sich als Knecht zu der Schar der leichtsinnigen Maria Magdalena (v. 1831). Wie er sich anschickt, Herodias zu betören, wird die ganze Verkleidungsszene auf offener Bühne vorgeführt. Lucifer sagt zu Sathan:

(v. 686) Synt du es dan, Sathan, wylt bestan,
ßo nym und hencke den mantel an
und winge das duch um dyn heubt:
die frawe der destu baß gleubet!

Et porrigit sibi pallium cum pepulo, et Sathanas recipit et induit dicens:

Herre, her, ßo ziege ich an die wat:
laß sehen, wie woln sie mer dan stad!

Fedderwisch trahens ipsum cum veste dicens:

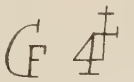
Sehet alle, lieben gesellen, zu!
wie stet unser her Sathanas nu!
hie sted recht als eyn boßes wipp! —

Es ergaben sich durch diese völlige Verkleidung auf der Bühne zuweilen recht wirkungsvolle Effekte; beispielsweise wenn, wie hier im Alsfelder Spiele, der Versucher im geistlichen Gewande des Lolharden an Christus herantritt, dieser indessen den Teufel trotz seiner Vermummung im Augenblick erkennt und mit den Worten zurückweist: (v. 1152) Swigk, Sathan, ungetruwer boßewicht! — Der Zuschauer wußte hier stets sofort, mit wem er es zu tun hatte; entweder verrieten es ihm die Worte, die der Versucher im Munde führte, oder aber er war durch die vorangehende Szene in der Hölle bereits über das, was kommen sollte, orientiert. — Der bildende Künstler hatte, wenn es eine Teufelsscene zu verkörpern galt, mit anderen Bedingungen zu rechnen; er mußte dem Beschauer auf jeden Fall den Teufel schon äußerlich kenntlich machen. Ließ er den Versucher in Verkleidung, etwa im Mönchsgewand, wie dies nicht selten vorkommt, auftreten, so unterließ er es nie, denselben mit gewissen Attributen auszustatten, die über seinen wahren Charakter keinen Zweifel mehr lassen konnten. In der Regel ließ er unter dem Mönchsgewande ein Paar mächtige Krallenfüße hervorkommen (Urs Graf, Postilla Guillermi super Epistolae et Evangelia etc. Basel, Adam Petri 1509; Lucas van Leyden B. 41), zuweilen fügte er noch andere Attribute hinzu, wie in dem eben genannten Kupferstiche L. van Leydens, wo das tief nach unten herabhängende Ende der Kapuze des Mönchs in eine Schlange ausläuft.

Für den Fall, daß der Teufel ohne Verkleidung, also in seiner wahren Gestalt auftritt, was wiederum auf beiden Gebieten vorkommt, kann die bildende Kunst sich freier bewegen, indem es ihr nämlich freisteht, ganz nach Herzenslust und im Sinne der mittelalterlichen Anschauung den Versucher als monströses Untier zu gestalten. Die Künstler machen von dieser Freiheit dann auch vollen Gebrauch und wissen sich in der abenteuerlichen, phantastischen Ausgestaltung der Teufelsfigur kaum genug zu tun (vergl. Burgkmair, Meditationes; das berühmte Blatt des Monogrammisten . (Nagler IV, 1008); Urs Graf Postilla Guillermi, Ausgabe von 1511 bei Michael Furter).

Für die dramatische Vorführung ergaben sich in diesem Falle gewisse Schwierigkeiten. Der Oberkörper des Schauspielers, der die Rolle des Teufels zu geben hatte, konnte genau in Übereinstimmung mit den bildlichen Darstellungen ausgestattet werden. Es ist dies auch zweifellos geschehen. Wir besitzen einige hierauf bezügliche Notizen in den Rechnungen der Bozener Kirchenpröpste aus den Jahren 1481, 1495 und 96 (mitgeteilt von Wackernell in seiner Einleitung zu den Altdeutschen Passionsspielen aus Tirol, Graz 1897, S. XLV—XLIX). Die-

selben lauten: Eodem die umb 3 ellen zu einem teuffels gewantt rupfen ..... Dem hainrich Weinprenner von 5 teufl gewant swartz gefärbt 1 ℔ 8 gr. Dem peter Schweitzer umb 7 par handtschuch den teufeln ..... Dem Wagenrieder, maler, sechs klaine tewfelen angestrichen, umb ain tewfelkron, die grossen tewfelkopf gericht ..... Dem Christoffl Seckler umb syben par Hauntschuech den Tewflen 2 ℔ 11 gr ..... Dem Wagenrieder, maler umb ain newen Teufelskoph unnd die altten gepessert ..... Es geht aus diesen Notizen hervor, daß die Teufel hier auf der Bühne vollständige Kopfmasken, schwarze zottige Gewänder und Handschuhe (augenscheinlich Krallenhandschuhe) trugen. — Mißlicher stand es mit der Kostümierung des Unterkörpers. Hier mußte die angestrebte Illusion notwendigerweise schwinden, indem nämlich hier kein grauenerweckendes, tierisches Ungeheuer, vielmehr im besten Falle ein harmlos komischer Theaterteufel, ein verkleideter Mann, zum Vorschein kam.

Indessen hat der bildende Künstler bei der Vorführung der Versuchung nicht immer von dieser sich ihm bietenden Möglichkeit einer wirkungsvolleren Darstellung Gebrauch gemacht. Ich glaube wenigstens zwei Fälle gefunden zu haben, in denen er augenscheinlich seine Teufelsfigur ohne Abänderung aus dem geistlichen Schauspiel in seine bildliche Darstellung herübergenommen hat. Es ist dies erstens ein Stich des Georg Pencz (B. 39), in dem nur der Oberkörper des Teufels als fratzenhaftes Tier gedacht ist, der Unterkörper trägt keinerlei Spuren einer Verkleidung und ist der eines gewöhnlichen Mannes —, und zweitens ein Blatt des bereits etwas späten Monogrammisten  (Nagler I, 2487), aus jener Folge von Holzschnitten aus dem Leben Christi, die zuerst in Dr. M. Luthers Hauspostille, Wittenberg 1563 abgedruckt wurden. Der Teufel ist hier als zottiger, wilder Mann gegeben; die ganze Kostümierung desselben zeigt eine solche frappante Ähnlichkeit mit den noch heute auf unseren Bühnen auftretenden wilden Männern, Bären, Teufeln und ähnlichen unglücklichen Theaterfiguren, daß die Entlehnung wohl kaum zu bezweifeln ist.

In der bildlichen Darstellung ist der Teufel, wenn er in Tiergestalt auftritt, meist geflügelt gegeben. Auf der Bühne machte das Fliegenlassen natürlich große Umstände, jedoch kommt es auch hier vor, daß der Teufel fliegt, wenn auch erst in späterer Zeit. Im Heidelberger Passionsspiel, das aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammt, heißt es, nachdem Satan vergeblich an Christus seine Verführungskünste versucht hat: (v. 310) Als baltt flüget Sathann von Ihesu ..... Man

könnte hiergegen vielleicht einwenden, daß, wie beispielsweise Creizenach vermutet, die Heidelberger Passion nur für die Lektüre bestimmt gewesen sei,[4]) und daß somit diese szenarische Bemerkung nichts zu sagen habe. Für diesen Fall haben wir jedoch noch ein anderes Zeugnis, dessen unbedingte Glaubhaftigkeit schwerlich anzutasten sein dürfte; es ist wiederum eine Notiz aus den Abrechnungen der Bozener Kirchenpröpste und zwar vom Jahre 1494; sie lautet: »Dem Adam satler umb geriem dem Teufel, dar inn er herab gefarn ist, 3 ß.[5])

In Drama und bildender Kunst ist es durchgängig der Teufel allein, der Christus versucht. Eine einzige Abweichung habe ich gefunden im St. Galler Passionsspiel, wo es bei der Versuchung heißt: (v. 127) Tunc diabolus Jhesum ad pinnaculum templi cum angelis suis malis .....

Die Erzählung vom Abschiede Christi von seiner Mutter findet sich weder in den kanonischen und apokryphen Evangelien, noch in der Legenda aurea; sie stammt aus der gefühlsseligen Feder des heiligen Bonaventura und zwar aus dem 61. Kapitel seiner Vita Christi: — Emile Mâle weist in seiner Abhandlung Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge (Gazette des Beaux-Arts, 1904) darauf hin, daß in Italien und Frankreich mit dem Ende des 14. Jahrhunderts die Verfasser geistlicher Spiele fast nie vergaßen, diese so überaus wirkungsvolle Szene in der Darstellung der Passion anzubringen. Bonaventura war von Geburt Italiener, wurde 1253 Lehrer der Theologie zu Paris, 1256 General des Franziskanerordens; der Einfluß seiner Schriften auf Italien und Frankreich ist deshalb leicht zu begreifen. — In Deutschland finden wir den Abschied Christi von seiner Mutter in den Passionsspielen nur äußerst selten wiedergegeben. Ich habe diese Szene im ganzen nur zweimal angetroffen. Das erste Mal im Augsburger Passionsspiel. Ich zitiere hier die ganze Szene, da dieselbe sich genau mit den bildlichen Darstellungen des Vorganges deckt:

Maria bitt iren sun, die osteren zů bethania bey ir zů sein, spricht zů ihesu:

(v. 323) O du mein allerliebster sun,
alles trosts ân stand ich nun.
So es nit anderst mag gesein,
denn ye leyden die marter dein
Mit einem iâmerlichen tod,
o wee mir diser grossen not,
das ich erlebt hab disen tag,
das mich kain bett gehelffen mag!

4) Vergl. W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, S. 222.
5) Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. S. XLVIII.

Mein lieber sun, vermerck mich bas;
wann du selbs hast gebotten das,
Mann soll vatter vnd můtter eren;
darvmb so soltu mich geweren!
Yß hie mit vns die oster speis,
das bitt ich dich mit gantzem fleiß,
Mit mir vnd den freunden dein!
dest ringer wirt das trawren mein.

Zů Maria Saluator:

Mein himlischer vatter hat mich
geordnet also fleissiglich,
Das ich volbring den willen sein.
darvmb, hertzliebe můtter mein,
Auf gen iherusalem můß ich gän.
Doch will ich dich nit ainig län;
Bey den frainden soltu bleiben
vnd dein zeit mit in vertreiben!
Deins laids will ich dich ergötzen
vnd in meinem reich dich setzen
Auf ainen stůl, ist dir berait;
da wirst ain liecht der cristenhait.
Damit gib ich dir den segen;
der himlisch vatter soll dein pflegen!

zů maria magdalena Saluator:

Magdalena, liebe fraindin mein,
laß dir mein můtter befolhen sein!

Auch die bildliche Darstellung dieser Szene findet sich in Deutschland ziemlich selten; unter anderem bei Dürer, Marienleben und Kleine Passion; Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts; Burgkmair, Illustrationen zu Wolfgang Mans Leiden Christi, Augsburg, Hans Schoensperger 1515. In allen diesen Darstellungen finden wir das gleiche Motiv: Maria ist, die Hände zum Gebet gefaltet, halb ohnmächtig ihrem Sohn zu Füßen gesunken. Von den beiden Frauen, die hinter ihr stehen, und in denen wir nach der Erzählung des Bonaventura die beiden ungleichen Schwestern Maria Magdalena und Martha zu erkennen haben, kommt die eine in der Regel der Gottesmutter in ihrer Not zu Hilfe, während die zweite mehr abseits steht oder kniet.

Die zweite dramatisierte Darstellung der Abschiedsszene gibt die Haller Passion. Das Motiv ist hier sehr weit ausgesponnen, die Szene umfaßt beinahe 200 Verse. In zwei wichtigen Punkten weicht der Text von der Augsburger Darstellung ab. Erstens sind beim Abschied hier auch die Apostel herangezogen (v. 400 — Deinde circum plorantibus apostolis et tota familia in genua cadunt exspectantes benedictionem), und zweitens gibt es hier zum Schluß ein förmliches Abschiednehmen

mit sentimentalem Händedruck (v. 442 — Hic porrigit omnibus manum incipiendo a matre etc.). — Eine bildliche Parallelstelle zu dieser Szene ist mir nicht bekannt. —

Die Verbildlichung der Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel mutet uns zumeist überaus roh an. Mit unserer heutigen Vorstellung von der Person Christi verträgt es sich nun einmal nicht, ihn zu sehen, wie er inmitten umgeworfener Bänke und Tische mit voller Gewalt auf die am Boden liegenden Verkäufer einschlägt. Das 15. und 16. Jahrhundert kannte derartige Bedenken nicht. — Zunächst möchte ich nun darauf hinweisen, daß das Umwerfen der Tische und Verkaufsstände durchaus keine eigenmächtige Neuerung aus der brutalen Empfindungsweise mittelalterlicher Anschauung heraus bedeutet, daß vielmehr die Künstler sich hier genau an den Wortlaut der Evangelien hielten. Matthäus und Marcus berichten mit wörtlicher Übereinstimmung: mensas numulariorum et cathedras vendentium columbas evertit.[6]) — Anders verhält es sich mit dem rohen Einhauen auf die Verkäufer. Hier haben wir es mit einer freien Ergänzung zu tun. Wer die Passionsspiel-Literatur kennt, weiß, daß Prügel und Schläge, oder zum mindesten die Androhung derselben an der Tagesordnung sind. Es ist dies das probateste Mittel, sich alles irgenwie Unliebsame vom Halse zu schaffen. Der Gedanke, daß das Austeilen von Schlägen auch auf die Person, die die Prügel austeilt, ein unerfreuliches Licht wirft, liegt der damaligen Zeit augenscheinlich noch ganz und gar fern. — Dieses Prügelmotiv ist allem Anschein nach wiederum aus dem geistlichen Schauspiel, wo es ja zweifelsohne zur dramatischen Belebung der ganzen Szene beitrug, in die bildliche Darstellung herübergenommen. Im Donaueschinger Passionsspiel heißt es: (v. 1128) und dan gat der Salvator hin in und zornig und schlacht er die Juden und das vech uss dem tempel . . . . Das Frankfurter Spiel bringt nur die kurze Bemerkung: (v. 809) Salvator expellit Judeos cum flagella. Genauere Angaben über das Werkzeug, dessen sich Christus bei der Vertreibung bedient, macht die Heidelberger Passion: (v. 2704) Ihesus machtt einn geissel vß seinem gürttell. . . . Noch ausführlicher ist das Alsfelder Spiel, wo es heißt: (v. 2655) et facit flagellam de sona, cum qua precinctus est . . . . . (v. 2663) Et percutit eos cum flagella.

Interessant ist der Bericht, den in der Sterzinger Passion in der Versammlung der Juden, die den Tod Jesu beschließen, ein Augenzeuge über diese Vertreibung der Händler und Wechsler aus dem Tempel, allerdings wohl mit absichtlicher starker Übertreibung, gibt. —

[6]) Matth. 21, 12; Marc. 11, 15.

Quartus judeus:

(v. 92) O lieben herren, das ist alles nicht
Gegen der frävelichen geschicht
Und umb den grossen unfueg,
Wie zorniklichen er uns schlug
Mit seiner gayssel ruetten.
Den leser sach man plüetten
An seiner kallen styrne:
Durch sein haubt und hirne
Wardt geschlagen auf den todt;
Er hat noch nicht über wunden dye not.
Moyses schlueg er tzw der selben stunt,
Das im das pluet ran über den mundt.
Dye schmach soll ewch pillich missvallen,
Dye uns ist geschechen allen.

Im Bilde ist die Szene in der Regel so dargestellt, wie in Dürers Kleiner Passion, daß nämlich in Anlehnung an die Passionsspiele Christus mit dem Strick, mit dem sein Gewand umgürtet war, auf die Händler einschlägt; es finden sich indessen zuweilen auch Darstellungen, wo er sich direkt einer Peitsche oder Geißel bedient, wie etwa in Urs Grafs Postilla Guillermi von 1509 oder in einem Blatte des unbekannten Meisters, den Passavant, Bd. II, p. 148 anführt. Es ist selbstverständlich, daß diese letztere Art der Darstellung für unser Gefühl die frühere noch um bedeutendes an Roheit übertrifft. —

Mit dem Abendmahl setzt die eigentliche Passion ein. Im geistlichen Spiele ist diese Szene ihrer Bedeutung gemäß stets äußerst breit ausgeführt. Christus segnet beim Eintritt das Haus des Freundes (Augsburger Passion), der Wirt empfängt ihn (Sterzinger Pass.), weist ihm und den Jüngern die Plätze an (Haller Pass.); das Essen wird aufgetragen (Donaueschinger Pass.) usw. Die bildliche Darstellung greift naturgemäß nur die markanten Momente heraus. Dreierlei findet sich hier dargestellt: 1. die Ankündigung des Verrates, 2. die Kenntlichmachung des Verräters (Jesus steckt dem Judas den Bissen in den Mund) und 3. Christus und seine Jünger nach dem Abendmahl. — Zunächst das erstere. — Ziemlich allgemein findet sich die Ansicht verbreitet, daß die deutschen Künstler Johannes an der Brust des Herrn schlafend dargestellt hätten; und zwar irregeleitet durch den Wortlaut des Johannes-Evangeliums: Erat ergo recumbens unus ex discipulis ejus in sinu Jesu, quem diligebat Jesus. Innuit ergo huic Simon Petrus et dixit ei: Quis est, de quo dicit? Itaque quum recubuisset ille supra pectus Jesu, dicit ei: Domine, quis est?[7]) — Ich glaube, daß man sich hier, wenigstens zum großen Teil, in einem Irrtum befindet. Ein Teil der Passionsspiele betont allerdings

7) Joh. 13; 23—25.

direkt, daß Johannes beim Abendmahl schläft (im Heidelberger und Donaueschinger Spiel heißt es, Petrus »weckt« Johannes; im Frankfurter Spiel sagt Johannes (v. 2102): Petre, du sehe wol, das ich sliff!), in der Mehrzahl der Spiele schläft jedoch Johannes nicht. In der St. Galler, Alsfelder, Egerer und Sterzinger Passion ist die Szene in völliger Übereinstimmung so behandelt, daß Johannes nach der Ankündigung des Verrates sich schmerzbewegt an Jesu Brust legt und ihn zu gleicher Zeit nach dem Namen des Verräters fragt, worauf Jesus durch Überreichung des eingetauchten Bissens Judas als denselben kenntlich macht. Als ein Beispiel für alle führe ich die betreffende Stelle des St. Galler Passionsspieles an:

Tunc Johannes inclinans caput ad pectus Ihesu dicat:

(v. 622) Sage mir lieber herre min,
wer der vorreder moge sin?

Respondet Ihesus:

Welhem ich gebe daz gemerte brot,
der selbe verkaufet mich in den dot.

Auch im Augsburger Passionsspiel schläft Johannes nicht; die Behandlung der Szene ist jedoch dort etwas abweichend.

In allen hier angeführten fünf Fällen ist es absolut klar, daß Johannes nicht schläft. Es ist ja auch nur zu selbstverständlich, daß sich die ganze ungeheuerliche Ungereimtheit der Annahme, daß Johannes nach der Ankündigung des Verrates inmitten der allgemeinen Aufregung der Jünger einschläft, dem Dramatiker besonders deutlich vor Augen stellen mußte.

Bei der bildlichen Vorführung dieser Szene ist es nicht so leicht wir im Drama zu unterscheiden, welches von beiden Motiven vorliegt. Ob Johannes wirklich schläft, oder ob er nur gesenkten Blickes, gebrochen vor Schmerz sich an die Brust des Heilandes schmiegt, ist bei der fast gänzlichen Übereinstimmung des Mienen- und Gebärdenspieles in beiden hier in Betracht kommenden Situationen nur schwer zu konstatieren. Zuweilen kann auch hier kein Zweifel sein, daß es die Absicht des Künstlers war, Johannes tatsächlich schlafend darzustellen, so etwa in Schäuffelins Speculum passionis, Nürnberg 1507, wo Johannes die Arme auf den Tisch geschoben hat, um dem Kopf einen Ruheplatz zu geben, sehr oft läßt jedoch die bildliche Darstellung die Intentionen des Künstlers zum mindesten zweifelhaft erscheinen (beispielsweise Dürer, Große und Kleine Passion), und hier darf man dann wohl, gestützt auf die Parallelstellen der Passionsbühne, der psychologisch einzig möglichen Auffassung, um es noch einmal zu sagen, der Auffassung, daß Johannes nicht schläft, das Wort reden.

Judas sitzt im Bilde in der Regel am unteren Ende des Tisches die gleiche Anweisung gibt das Donaueschinger Spiel: (v. 1766) und sitzt Judas zeunderst an tisch .... Ob er auch im Drama, wie regelmäßig im Bilde, zur besseren Kenntlichmachung seiner Person stets den Beutel mit dem Blutgelde in der Hand hielt, läßt sich nicht konstatieren. —

Eine ganz eigenartige Behandlung der Abendmahlsszene bringt die Haller Passion. Ich führe dieselbe im folgenden an.

Hospes ad servum:

(v. 482) Knecht, kum pald zu mir,
Richt alle ding (schaff ich mit dier),
Schau, das es alles sey her pey
Was dan der juden gbonhet sey,
So man das osterlamb essn will.
Dreitzehen sind ir: ist nit zu vill.

Servus ad hospitem:

Herr, trost nu deine gest;
Ich will warlichn thuen das pest!

Servus ferens aquam ac polubrum porrigit domino suo ad manus lavandas. Sic hospes pelium capiens servus mantili teneat.

Hospes ad Ihesum:

Her maister, du hast dich gewendt
Vor essen waschn dein hend:
Nim wasser, wan es ist rainn;
Also salln auch dy junger thain.

Deinde servus portet baculos vel etiam calceos et dicat:

Her, dy stäb sind da und als damit,
Wie es dan ist der juden sit,
So man das osterlamb essn thuet;
Das lamb das wirt auch sicher guet.

Hospes ad Ihesum:

Her maister, es ist zeit,
Das ir euch all zue richtn seit
Das osterlamb zu essen drat,
Wie Moises das gepotn hat:
Schurczt euch auf und legt euch an;
Ich wils fudern, so mayst ich khan.

Tunc omnes surgant accingentes lumbos et in priorem ordinem stent ad mensam. Et quom parati sint, hospes ad servum:

Pring das essen, lieber knecht;
dan yderman ist schon gerecht.

Servus portat agnum dicens:

Got gesegn euch das essn
Und well unser nimmer mehr vergessen!

Das lamb ist berait nach dem altn testament,
Recht woll gepraten und nit verprent.
Eildt pehendt und est von stat,
Wie dan Moises gepotn hat.
. . . . . .

Sic post esum agni omnes surgant deponentes bacculos calceos etc.

Interim, cum hoc fit, dicit Hospes:

(v. 520) Knecht, heb auf schain
Von dem osterlamb die pain,
Das sy nit werden lecz,
Sunder verprennt nach dem gesecz.

Das Abendmahl, oder besser gesagt das Passahmal, wird hier also ganz nach jüdischem Ritus gehalten, wie Moses es vorschreibt: Nec remanebit quidquam ex eo usque mane; si quid residuum fuerit igne comburetis. Sic autem comedetis illum: Renes vestros accingentes et calceamenta habebitis in pedibus, tenentes baculos in manibus et comedetis festinanter: est enim Phase (id est transitus) Domini.[8])

Diese Szene ist insofern so interessant, als abgesehen von ihr, soweit mir bekannt ist, die breite Vorführung eines derartig spezifisch jüdischen Brauches sich weder irgendwo sonst im geistlichen Schauspiel noch auch in der bildenden Kunst wiederfindet. Wo sonst etwas derartiges vorkommt, ist es regelmäßig ins Christliche umgedeutet. Man merkt es der ganzen Szene auch an, wie stolz der Verfasser auf dieselbe war, daß er sich bewußt war, damit etwas ganz besonderes zu geben, nicht weniger nämlich als sechs Mal hebt er in dem verhältnismäßig kurzen Abschnitt hervor, daß das Osterlamm hier nach jüdischer Gewohnheit, so wie es Moses in seinem Gesetz geboten hat, gegessen wird.

Die Darstellung der Kenntlichmachung des Verräters durch Überreichung des Bissens findet sich im Bilde bedeutend seltener, als die Ankündigung des Verrates. Es ist dies auch nur zu begreiflich; der Gedanke, Christus dem Judas den eingetauchten Bissen in den Mund stecken zu lassen, ist vom Standpunkte des bildenden Künstlers aus ja ein überaus unglücklicher. (Die Szene findet sich u. a. bei Altdorfer, Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts, A. Glockenton (B. 3), und Meister (Nagler II, 825)). — Das Passionsspiel fügt zuweilen in dieser Szene ein wirkungsvolles Motiv ein, indem es nämlich den Verräter sein plötzliches Aufstehen vom Tische motivieren läßt. So sagt beispielsweise Judas im Egerer Passionsspiel:

---

[8]) 2. Mos. 12; 10—11.

(v. 4164) Ich wil gen in die stat hin ein
Und wil uns kauffen brot und wein,
Das wir bis morgen haben zu essen,
Du magst deinr sorg wol vergessen . . .

Es ist dies die feinsinnige Umdeutung der Stelle des Johannes Evangeliums: Et dixit ei Jesus: Quod facis, fac citius. Hoc autem nemo scivit discumbentium ad quit dixerit ei. Quidam enim putabant, quia loculos habebat Judas, quod dixisset ei Jesus: Eme ea, quae opus sunt nobis ad diem festum . . .[9])

Weniger glücklich in der Motivierung ist dagegen etwa das Brixener Spiel, wenn es den Judas, der soeben vom Abendmahle aufsteht, sagen läßt:

(v. 778) Maister, ich will geen nach wein und prott,
Ich bin schier von hunger thott. —

Noch viel seltener findet sich endlich in der bildenden Kunst die dritte Szene, Christus mit seinen Jüngern **nach** dem Abendmahl. Zugrunde liegen dieser Darstellung die Abschiedsreden Jesu an seine Jünger, die Johannes im 14.—17. Kapitel seines Evangeliums mitteilt. Am bekanntesten ist wohl hier der Holzschnitt Dürers vom Jahre 1523 (B. 53). Judas ist bereits fort, Johannes liegt wieder an der Brust des Herrn; auf dem Tische steht nur noch der Kelch; auf dem Erdboden in der Mitte steht eine Schüssel, die geschehene Fußwaschung andeutend; rechts vorn in der Ecke, ebenfalls auf der Erde, ein Korb mit Brot und ein Krug mit Getränk. Der Tisch ist also abgedeckt. Ich glaube, daß auch hier das Passionsspiel vorbildlich war. Ist das Abräumen des Tisches nach geschehener Mahlzeit an den betreffenden Stellen auch nicht besonders hervorgehoben, so kommt doch das Wegräumen unnützen Gerätes öfter vor, wie etwa im Donaueschinger Spiele, wo es heißt (v. 764): Nu stand di junger uff und tůnd die spis neben sich . . . . ., sodaß man wohl ohne weiteres das Gleiche auch für diese Szene annehmen darf.

Marcus und Lucas berichten vom Verrat des Judas in der Weise, daß derselbe zu den Hohenpriestern geht und diesen anbietet, ihnen Jesus in die Hände zu überliefern, worauf die Hohenpriester ihm Geld zu geben versprechen.[10]) — Matthäus schildert die Begebenheit etwas anders, er sagt: Tunc abiit unus de duodecim, qui dicebatur Judas Iscariotes, ad principes sacerdotum, et ait illis: Quid vultis mihi dare? et ego vobis eum tradam. At illi constituerunt ei triginta argenteos.[11])

9) Joh. 13; 27—29.
10) Marc. 14; 10, 11. Luc. 22, 3—6.
11) Matth. 26; 14, 15.

— Den Passus »Quid vultis mihi dare?« bauschen die Verfasser geistlicher Spiele nun gern zu einer großen Feilsch- und Handelszene auf. Ich lasse hier die betreffende Szene aus dem Alsfelder Passionsspiel folgen, die mir als die charakteristischste erscheint.

Tunc Caiphas ante castrum suum dat Jude denarios:

(v. 3198) Sich, das synt die pennige! eyner, zwen, dry:
Judas, sich zu und mach dich herby!
vier, funffe, sex, sieben, eychte:
nu sich und schauwe sie mit rechte!
nu fortan nune, zehende,
(vornym und hore, was ich der seyn!)
elffe, zwelffe, dryzehen, vierzehen, funffzehen:
nu hostu sie halb, als ich wen!
seßehen, siebezehen, achtzehen, nunzehen, zwenczigk und eyn:
die synt alle gut, als ich meyn!
zwen, dry, vier, funffe, sex:
Judas, mer woln dir keyn velsyn!
sieben, acht, nune, dryssigk:
gebrichet dir etwas, so rede und mit nichte swig!

Judas dicit:

Der pennigk ist roit!

Caiphas:

Der gildet der fleysch und broitt!

Judas:

Disser ist krangk!

Caiphas:

Judas, hore, bilch eyn gut klangk!

Judas:

Disser ist doch zurisßen!

Caiphas:

Judas, nym eyn andern und mach dich nit beschisßen!

Judas:

Disser hot eyn hole.

Caiphas:

Szo nym eyn andern! hie gildet dir woil.

Judas:

Disser hot eyn falsch zeychen!

Caiphas:

Wilttu en nyt, ßo wel ich der eyn andern reichen!

Judas:

Disser ist doch zwarcz!

Caiphas:

Sehe eyn andern und ganck an eyn harcz!

Judas:

Disser rycz ist zumaile langk!

Caiphas:

Judas, wollestu dich hencken, hie gulde dir eyn strangk!

Judas:

Der ist blyen!

Caiphas:

Wiltu uns dissen tagk gehygen?

Solucione facta Judas revertitur ad Judeos et dicit rigmum:

Nu dar, ir herren, ich byn gewert!
nu wel ich thun, was er begert:
ich wil en geben in den toid!
zwar ich brenge en in groisse noitt!

In ganz ähnlicher Weise ist diese Szene behandelt im Heidelberger Spiel. Das umständliche Aufzählen des Geldes, jedoch ohne das komische Motiv des Feilschens und Zurückgebens einzelner Geldstücke gibt das Augsburger Spiel und das Frankfurter Spiel. Im ersteren werden die 30 Pfennige dem Judas durch den Rabbi, im letzteren durch den Synagogus in die Hand gezählt.[12]) — Die bildliche Darstellung hat aus diesen Szenen der Passionsbühne verschiedentlich ihre Anregung geschöpft. Bei Burgkmair, Leben und Leiden Christi, zählt der Hohepriester dem Judas das Geld in die Hand, bei Hans Wechtlin hat der Hohepriester ein Zahlbrett vor sich auf dem Schoße liegen, um dem Judas die ausbedungene Summe auszuzahlen (im Hintergrunde des Einzuges Christi in Jerusalem, Pass. 26); Urs Graf hat endlich im 8. Blatte seines »Text des passions oder leidens Christi aus den vier Evangelisten zusammen in ein syn bracht mit schönen Figuren bei Joh. Knobloch Straßburg 1506«, das Motiv des Feilschens. Ich habe dieses letztere Blatt selbst nicht gesehen und führe deshalb die Beschreibung an, die Muther in seiner deutschen Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance von demselben gibt. »In der Mitte hinter dem Pfeiler steht ein in ein Ritterwamms gekleideter Mann mit einem Geldbeutel über der rechten Schulter und acht Münzen in der ausgestreckten Rechten, die er dem Judas hinhält. Dieser .... hält in der rechten Hand den leeren Beutel und macht mit der linken eine abwehrende Bewegung, indem er den Mund zu höhnischem Grinsen zusammenzieht. Der Mann greift daher mit der Linken noch einmal in den Beutel. Ein Jude packt ihn am Arm und sucht ihn davon abzuhalten.«

---

[12]) Eine ähnliche Feilsch- und Handelszene gibt die Sterzinger Passion bei der Bestellung der Grabwächter. Caiphas gibt den Wächtern dort die 100 Mark, die sie für das Wachehalten verlangen, worauf dieselben einzelne Geldstücke als schlecht zurückweisen.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Stilbildung der Trecentomalerei.

Von **O. Wulff.**

(Schluß.)

Hatte Giotto seinen Freskenstil in der Franzlegende auf Grundlage der Miniatur entwickelt, so ist mit seinem römischen Aufenthalt ihre Rolle darin ausgespielt. Der Umschwung ist ein überraschend schroffer, und dadurch allein werden die Angriffe einer vorwiegend skeptischen Stilkritik gegen seine geniale Jugendschöpfung in Assisi bis zu einem gewissen Grade begreiflich. Unschätzbar ist daher für das Verständnis seiner Entwicklung die Erhaltung der unantastbaren römischen Arbeiten selbst in einem durch so starken Stoffwechsel zersetzten Zustande wie die Navicella. Denn an diese schließt der Stil der Scrovegnikapelle ganz so eng an wie das Tabernakel an seine Bestrebungen in S. Francesco.

In den Fresken der Arena ist die Rechnung des Bildes auf die Breite begründet, wie das schon im Format zum Ausdruck kommt. Giotto ist sich des Flächenwertes der Figur bewußt geworden, die das Übergewicht über die unbelebte Fläche gewinnt und dadurch größer wirkt. Die Gruppen werden mehr ausgebreitet und mehr durch steigende und fallende Linien gegliedert. Daß diese tiefgehende Wandlung durch die Berührung mit der byzantinischen Kunst hervorgerufen ist, kann man freilich bestreiten. Ist doch in der Navicella der griechische Einfluß bei oberflächlicher Betrachtung kaum erkennbar. Und in der Tat ist er auch in Padua nicht sogleich mit Händen zu greifen. Aber wenn es einerseits klar ist, daß die römische Mosaizistenschule bis in das letzte Jahrzehnt des Ducento durchaus auf den Typen der griechischen Ikonographie fußt, so führt andrerseits die Analyse des Stils der Arenafresken in verschiedenen Richtungen zur Erkenntnis, daß sich Giotto mit merkwürdig bewußter Klarheit eine Summe von Gestaltungsprinzipien eben dieser Kunsttradition zu eigen gemacht hat. Die ihr entlehnten Einzelelemente dagegen sind zwar nicht bis zur Unkenntlichkeit, aber doch im vollsten Maße assimiliert. Eine unselbständige Anlehnung in der Komposition hat um so weniger stattgefunden. Die Fälle, in denen das grie-

chische Schema hindurchblickt, sind daher rasch aufgezählt: Taufe, Darstellung im T., Flucht nach Ägypten, Auferweckung des Lazarus und Kreuzigung, bis zu einem gewissen Grade auch der Einzug in Jerusalem. Sie gehören insgesamt dem Leben des Herrn an und folgen mehr oder weniger einer traditionellen Auffassung. Im Marienleben ist die Komposition selbständiger. Trotzdem erscheint das letztere mir ungleich beweiskräftiger. Giotto hat es offenbar auf der Grundlage einer griechischen Typenfolge geschaffen, wie sie als Illustration der Homilien auf das Leben der Jungfrau im 11.—12. Jahrh. in Byzanz entstanden war, und in monumentaler Redaktion in den Mosaiken der Kachrije-djami vorliegt.[77]) Das beweist zunächst die breit ausgesponnene Auswahl der Momente, die nur spezifisch Griechisches, wie die Verkündigung am Quell und die Tempellegende, unterdrückt, sowie eine Reihe gegenständlicher Anregungen. Die Einführung im T. spielt sich ganz wie in byzantinischen Darstellungen ab, bereichert durch das für die Folgezeit unendlich fruchtbare Treppenmotiv und frei umgestaltet in der Versetzung (Gespielinnen) und Hinzufügung (Priester) von Nebenfiguren. In der Regel hält Giotto sich in formaler Beziehung viel weniger an das Vorbild, und nur einzelne Gestalten, Motive, die Szenerie verraten den griechischen Ursprung. Hierher gehören die schon o. a. Typen der Priester, bei denen sogar Kostüm und Kopfschmuck in den Szenen mit Joachim halbverstandene byzantinische Elemente wiederholen, Kaiphas, Joachim und Joseph, dessen jugendlicher Begleiter, die schräg herabfahrenden Engel, einzelne Apostelköpfe, wie vor allem Andreas (Fußwaschung), Judas und der ungleich mehr als in Assisi oder Rom gräcisierte Christus selbst. Bei ihnen allen ist nicht zu verkennen, daß Giotto von der griechischen Ikonographie den allerstärksten Anstoß zur Ausprägung idealer Charakterköpfe empfangen hat, denen er aber mehr von zufälliger Wirklichkeitserscheinung zu verleihen weiß, sodaß gelegentlich diese sogar überwiegt (Petrus beim Einzug i. J.). Es ist gewiß kein Zufall, wenn gerade bei der Zurückweisung Joachims, Einführung und Darstellung (Christi) i. T. auch der Schauplatz ganz nach byzantischer Weise nur durch Wiedergabe der Einrichtung des Altarraumes, wenngleich in den Giotto eigentümlichen Formen, angedeutet wird. Damit hängt überhaupt die sichtliche Vereinfachung der Szenerie zusammen, die beabsichtigt ist und nicht als Beweis einer noch unvollkommenen

77) Es sind dieselben Typen, die Cavallini und Torriti in engstem Anschluß an das griechische Kompositionsschema benutzen. Vgl. zur Geburtsszene in S. M. Trastevere das Mosaik von Daphni (11. Jahrh.) bei Millet, Le Monastère de Daphni. Mon. byz. I, pl. XVIII. In der Kachrije-djami (13. Jahrh.) ist das Bild ohne Änderung der Grunddisposition durch Nebenfiguren und realistische Ausgestaltung der Szene bereichert.

Darstellungsweise angerufen werden darf.[78]) Hier beschränkt sich Giotto darin ganz so wie Cavallini auf das den monumentalen griechischen Typen vor der Epoche der Paläologen geläufige Maß. Die Mosaiken der Kachrije-djami erscheinen dagegen schon bereichert. Giotto ersetzt aber die fremden Formen meist durch seine eignen Architekturtypen, die noch viel weniger als in den o. a. Szenen an das Vorbild erinnern, so z. B. in den Bildern, welche die Werbung und Vermählung Josephs schildern, das Ciborium über dem Altar (vgl. Kachrije-djami) durch die offene Apsis (vgl. 4. u. 9. Freske in Assisi). Bei genauerem Zusehen ist es nicht schwer, eine Reihe der alten Motive aus S. Francesco in leichter oder ganz unerheblicher Umbildung wiederzuerkennen. Das gilt besonders von den Außenansichten von Gebäuden und Geräten. Da findet sich das von Türmen flankierte Tor (12 Fr. in A.) in der Begegnung Joachims und Annas, beim Einzug in J. und bei der Kreuztragung, der gotische Chorbau (10 Fr.) beim Kindermord, der vorkragende Erker (5 Fr. rechts) beim Brautzug und in der Verkündigung. Die letztere weist auch den halbverhängten Innenraum mit flacher Decke (26 Fr.) auf, Abendmahl und Fußwaschung die zur vollen Bildbreite vergrößerte gotische Laube mit niedrigem Dach (6 Fr.), deren Mittelstütze weggelassen ist (mit verstärkter Stützenbildung hingegen das Pfingstbild). Von diesem Gebäudetypus ist auch das seitlich gesehene Haus Annas abgeleitet. Ein auf Konsolen überhängendes Schutzdach ohne Deckenbildung (vgl. 16 Fr.), aber in perspektivischem Zusammenhang bietet das Kanawunder. Wo sich die Decke vorfindet, fehlen die Konsolen meist, sie sind jedoch in der Verspottung durch ein ebenso bezeichnendes Motiv, ein umlaufendes schmales Gebälk mit kassettierter Unterseite ersetzt, und im Verhör vor Kaiphas sind sie da, und Streckbalken sind ihnen hinzugefügt, deren perspektivische Verkürzung Duccios ähnlichen Versuch (s. Anm. 61) weit übertrifft. Den Eindruck des weiteren Raumes sucht Giotto durch verminderte Neigung der oberen Fluchtlinien der Wände nicht ohne Erfolg zu erzielen, freilich auf Kosten der Raumwinkel, die hier wie im Kanawunder usw. stumpf erscheinen. Es ist in Padua eben nicht nur größere Einfachheit, sondern auch größere Wirkung angestrebt. Einen so komplizierten Innenraum wie den Nischensaal beim zwölfjährigen Christus

[78]) So Kallab, a. a. O. S. 42. Nach dem S. 236 ff. über die Ausbildung der Raumdarstellung Gesagten braucht kaum bemerkt zu werden, daß gerade die »größere Ausführlichkeit« in den Architekturen der Franzlegende das Ursprünglichere ist. Ihren altertümlichen Charakter scheint auch Kallab anzuerkennen, wenn er in ihnen a. a. O. ein Zurückgreifen auf eine ältere Tradition sieht. Miniaturenhaft ist die Ausfüllung und Aufteilung des ganzen Hintergrundes durch Architekturen, wie in der 3, 6 u. a. Fresken in A. oder in den Mosaiken von S. M. Maggiore.

gibt es in Assisi so wenig als eine Fassade von der breiten Masse der Tempelfront bei der Austreibung der Händler. Das Weniger ist hier, wenn irgend wo, das Mehr und darum offenbar gewollt. Unverändert, wie die architektonischen Formen im Grunde geblieben sind, ist auch Giottos Figurentypus in Padua, doch hat er eine ganz andere Wucht bekommen. Die Gewandung ist weit großflächiger geworden. Sie wird von der Steilfalte und der durchgehenden Schwingung beherrscht. Es ist ein der Cosmatenplastik verwandter Faltenstil. Von byzantinischen Anregungen ist höchstens in dem Zusammenraffen reicherer Faltenbündel etwas zu spüren oder in Gestalten, die sich in ihrer Stellung enger an das griechische Vorbild anschließen. Deren gibt es eine ganze Anzahl: Joachim (ebenso der Priester), der in halbliegender Stellung vor dem Altar kniet, sowie der Schlafende und Zurückgewiesene, Hanna und Joseph in der Darstellung i. T. und letzterer in der Geburt und Flucht n. Ä., Christus vor Kaiphas, in der Kreuztragung, aber auch in Lazarus' Erweckung und vor Magdalena mit dem charakteristischen übertretenden Schritt[79]), und diese selbst, in der Giotto im Vergleich mit Duccios geschraubter oder des Meisters der Magdalenenkapelle würdeloser Leidenschaftlichkeit das byzantinische Motiv in unerreichbar schöner, Scheu und Sehnen ausdrückender Haltung wiederzugeben wußte. Wie diese Beispiele zeigen, sind es die verschränkten Stellungen und die Figuren mit bedeutungsvoller Geberde oder lebhafter Kontrastwendung, die Giotto übernimmt, das Zurückblicken oder Zurückweisen (l. Nebenfigur des Lazarus). Aber er geht mit diesen Motiven äußerst sparsam um, gebraucht sie nur für die stärksten Akzente. Er bevorzugt nach wie vor die Eindeutigkeit in Blick und Bewegungsrichtung. Er verhält sich also kritisch zur fremden Kunstweise, überträgt ihre Prinzipien mit Bewußtsein auf die Gestaltung seiner Bilder, um die gleiche monumentale Wirkung durch Verwendung ihrer formalen Elemente in wesentlich verschiedenem Maße zu erzielen. Gegenüber dem Freskenzyklus von Assisi fällt vor allem das Zurücktreten der Dreiviertelansicht und aller mittleren Wendungen der Figur auf. Die Handlung vollzieht sich wie in der byzantinischen Kunst ausschließlich in der Richtung der Bildfläche. Daraus zieht aber Giotto mit ganz anderer Entschiedenheit die Folgerung, daß nun die Profilstellung mit ihrer reinen Silhouette zum Hauptfaktor wird, während für den byzantinischen Stil gerade die Vereinigung seitlicher Aktion mit Frontansicht der Figur oder mindestens des Kopfes Grundgesetz ist. So baut denn Giotto nur selten seine Gruppen mit zentraler Mittelfigur in Vorderansicht auf (Vermählung Marias, Überreichung der Stäbe, Kana-

79) Vgl. dazu Tikkanen, a. a. O. S. 21.

wunder, Himmelfahrt), noch seltener streng zentral (Flucht n. Ä. s. o.), sondern bewahrt sozusagen seine dialogische Kompositionsweise und schreitet gelegentlich (im Brautzuge) sogar zum friesartigen Kompositionsprinzip der rhythmischen Reihung fort. Aber nur selten finden sich wie hier noch die Cäsuren, im allgemeinen gilt es ihm, die so gewonnenen figürlichen Flächenkomplexe auf möglichst ruhigem, nach der Tiefe abgeschlossenem Hintergrunde zu entfalten. Daher die Vereinfachung der Architektur und vor allem auch der Landschaft. Beide sollen dabei an sich nicht flach, vielmehr noch raumhafter erscheinen, die perspektivische Einstellung der Figur in die Tiefe dagegen wird auf viel engere Grenzen beschränkt, und wo sie stattfindet, beherrschen doch die Vordergrundsgestalten reliefartig das Bild. Silhouettenwirkung und Massengleichgewicht sind die Hauptforderungen des neuen Flächenstils. In der Navicella angebahnt, bildet er den vollsten Gegensatz zu Giottos Jugendschaffen, obgleich der genetische Zusammenhang mit diesem völlig deutlich bleibt. Was weiter folgt, bedeutet eine gewisse Rückkehr zu seinen früheren Kunstabsichten, in erster Linie aber doch eine immer strengere Durchführung der monumentalen Tendenz.

Den Weg dieser nachfolgenden Entwicklung Giottos weisen sehr deutlich seine Madonnenbilder. Das Medaillonbild am Gewölbe der Scrovegnikapelle steht dem ursprünglichen Typus (s. S. 222ff.) noch äußerst nahe. Nicht sehr viel später dürfte das große Altarblatt der Akademie entstanden sein, denn das Kind bewahrt hier noch fast dieselben Züge wie in Padua. Und doch hat das Madonnenideal selbst schon die einschneidendste Wandlung erfahren: der Umriß des Antlitzes hat sich gespitzt, und die Züge erscheinen so verfeinert, daß einzig die geschlitzten langen Augen noch eine gewisse Ähnlichkeit erkennen lassen. Die Gestalt hingegen ist noch breitschultrig und schwer und die gotischen Bauschfalten brechen noch hart. In dem spätesten Bilde zu Bologna (früher in der Brera) hat die ganze Erscheinung etwas Schlankeres und Zierlicheres angenommen, die Schultern haben sich ebenso gerundet wie die motivreichere Gewandung, während die Gesichtszüge unverändert geblieben sind. Daß das Oval noch schmäler erscheint, bewirkt das Kopftuch, dieses echt gotische, z. B. bei Orcagna so beliebte Modestück der Frauentracht. So hat es auch die im übrigen wegen ihrer Seitenwendung zum Vergleich weniger geeignete Maria im Krönungsbilde der Baroncellikapelle (nach 1327), das dadurch wie durch die völlig übereinstimmende fast noch schlankere Bildung der Gestalt die späte Entstehung der Bologneser Ancona bestätigt. Und auf dieser hat auch das Kind zartere Glieder und einen Lockenkopf bekommen. Es ist der wachsende Einfluß der von Oberitalien einströmenden Gotik, was wieder z. T. Giottos letzte Wandlung

bestimmt. Der Annahme einer Reise oder gar eines längeren Aufenthaltes nach Frankreich[80]) bedarf es nicht, um sie zu erklären. Der Fortschritt würde sich dann nicht so allmählich, sondern schroffer vollzogen haben.

Wenn wir die Freskenzyklen von S. Croce einem solchen Entwicklungsgange einzuordnen versuchen, so sind der vorherrschenden Ansicht entgegen[81]) die Malereien der Perruzzikapelle denen der Bardikapelle voranzustellen. Ich glaube sie spätestens in den Anfang des zweiten Jahrzehnts ansetzen zu müssen, was die äußeren Voraussetzungen durchaus erlauben. Kein andres Werk Giottos steht den Bildern der Arena noch so nahe. Es ist noch dieselbe Wucht des Ausdrucks und noch fast derselbe große Stil, dieselbe helle Farbengebung auf blauem Grund. Der Figurentypus hat noch eine gewisse breite Schwere, wenn er auch etwas schlanker und wieder plastischer geworden ist. Zacharias und der Evangelist, Elisabeth und die begleitenden Frauen sind die jüngeren Geschwister Joachims und Annas und sähen ihnen wohl noch weit ähnlicher, wenn die Übermalung nicht wäre. An die Priestergestalten aus dem Brautzuge und an die Prophetin Hannah klingen die Nebenfiguren der Verkündigungsszenen sehr stark an. Aber vor allem hält Giotto noch an der breitgedehnten Gruppierung fest, und Figurenkomplexe wie in der Erweckung der Drusiana, wo auch die große Geberdensprache und wallende Gewandung ganz den Geist der Arenakapelle atmet, zeigen ein Massengleichgewicht und eine verwandte Linienführung wie die Erweckung des Lazarus u. a. m. Die Raumdarstellung steht fast auf der gleichen Stufe wie in Padua und bewahrt, wenn sie auch zusammenhängender und organischer geworden ist, den ruhigen flächenhaften Abschluß des Hintergrundes. Hinzugekommen ist eine strengere Berücksichtigung der Symmetrie in der Verteilung der Gruppen. Doch scheut sich Giotto noch immer nicht, eine Nebenepisode, wie die Überreichung des Hauptes beim Tanz der Salome, anzuhängen. Er bevorzugt noch die Cäsur in der Bildmitte vor der zentralisierenden Komposition, die eine lockere (Vision und Tod des Evangelisten) oder verhüllte (Tanz der S., Drusianas Erweckung) bleibt.

Damit verglichen, verrät der Aufbau der Szenen in der Bardikapelle eine fast abstrakte Strenge der Konstruktion. Die Cäsur ist nur in den

[80]) So vermutet Thode, Giotto, S. 131 auf Grund einer Angabe des sogenannten Ottimo-Commentators der Divina Comedia.

[81]) Thode, a. a. O. S. 142 a. Franz v. A., S. 259; Frey, Loggia dei Lanzi, S. 58 und 72 mit Bezug auf die urkundlichen Daten über die Ausmalung der Chorkapellen von S. Croce, aus denen sich jedoch diese Schlußfolgerung nicht ergibt. Vgl. abweichend davon schon Crowe und Cavallcaselle, a. a. O. II, p. 77. Auch die untergegangenen Fresken in den Kapellen der Tosinghi, Spinelli, Giugni dürften bald nach deren Fertigstellung und nicht so spät entstanden sein, wie die der Cap. Bardi (s. u.).

Lünettenfresken angewandt, bei der Lossagung des Vaters von Franz als künstlerisches Ausdrucksmittel für den Zwiespalt, bei der Predigterlaubnis, um den Heiligen von der Mönchsschar abzulösen, hier noch dazu sehr maßvoll, dort durch die angeschobene Palastmauer gemildert. Regel ist vielmehr die Betonung der Bildmitte, bald durch eine hoch herausgehobene Mittelfigur (Erscheinung in Arles, Feuerprobe), bald dadurch, daß sich eine zentrale Gruppe zusammenballt (Vision des Bischofs und des sterbenden Mönchs), womöglich mit einem rein formalen Höhepunkt (Tod des Franz), und in diesem wie in jenem Falle überdies meist verstärkt durch einen architektonischen Aufbau (ja sogar bei der Predigterlaubnis).

Damit geht eine schematischere Zusammenordnung Hand in Hand, indem die zentrale Hauptfigur in möglichst reiner Vorderansicht gegeben wird, die letzten Seitenfiguren dagegen die Komposition symmetrisch in scharfem Profil abschließen, das die bevorzugte Wendung bleibt, soweit nicht die Handlung oder das Erfordernis des Kontrastes eine Abwechslung erheischen. Neu ist, daß mehrere Profilgestalten gern in schärfster perspektivischer Staffelung mit starker Deckung der hinteren durch die erste die Tiefenachse aufnehmen. Bei der Predigterlaubnis sind sogar weitaus die meisten Figuren, darunter die des Papstes, so eingestellt. Beim Tode des hl. Franz bilden die Zelebrierenden solche Reihen. Daß darin die Absicht liegt, die Tiefe im Gegensatz zum Flächenabschluß des Hintergrundes, der noch einheitlicher geworden ist, zu starker Anschaulichkeit zu erheben, ohne die Flächenwirkung der menschlichen Silhouette verloren gehen zu lassen, bestätigen die entsprechend stärkeren architektonischen Verkürzungen der letztgenannten Szene. Dadurch kommen wieder mehr Vertikalen ins Bild, da die Figuren dichter gestellt und noch schlanker geworden sind, wozu noch der trocknere plastischere Gewandstil das Seine beiträgt. Der braune Gesamtton ist einheitlicher genommen, die Szenerie von allereinfachstem und klarstem Bau. Kurz, es ist die konsequenteste Durchführung des monumentalen Prinzips und dabei doch eine gewisse Wiederaufnahme frühester Bestrebungen, wenngleich in streng geregelten Formen, was uns die Bardikapelle zeigt. Wie kommt Giotto zu dieser letzten Stilphase, in der ein gewisser Verlust an lebendigem Anschauungsgehalt und ein Überwiegen formaler Mittel nicht zu verkennen ist? Nichts deutet darauf hin, daß hier etwa eine erneute Einwirkung griechischen Monumentalstils stattgefunden habe, dem einerseits diese fast schematische Strenge der Komposition abgeht, andererseits die konkretere Auslösung der Figur widerspricht.

Die Bardikapelle weist am Gewölbe die drei allegorischen Halbfiguren der Armut, Keuschheit und des Gehorsams und an vierter Stelle

das Bild des Franziskus selbst auf. Daß zwischen ihnen und den Allegorien der Ordensgelübde in der Vierung der Unterkirche von Assisi eine Beziehung besteht, kann von vorn herein nicht zweifelhaft sein, sondern nur, ob sie die noch unentwickelten Keime der letzteren oder Abkürzungen sind. Schon die Einschiebung des Portraits zwischen allegorische Gestalten in Florenz, offenbar veranlaßt durch den notgedrungenen oder freiwilligen Verzicht, den Heiligen auch hier im symbolischen Vorgang der Glorifikation darzustellen, noch mehr die Anbringung des Turmes bei der Keuschheit, zu dessen Verständnis erst recht die allegorische Handlung gehört, macht es mehr als wahrscheinlich, daß in S. Francesco die ursprüngliche Erfindung vorliegt. Da nun die Bardikapelle nicht vor 1317 ausgemalt sein kann, enthält sie doch das Bild des damals kanonisierten hl. Ludwig von Toulouse (vgl. Frey a. a. O. S. 72), aber auch kaum viel später, so fällt Giottos zweiter Aufenthalt in Assisi etwa in die Mitte des zweiten Jahrzehnts. Und wieder ist es eine künstlerische Aufgabe besonderer Art gewesen, was m. E. eben hier zur Fortbildung der monumentalen Kompositionsprinzipien bis zu jener äußersten Konsequenz geführt hat, die sich in den Franzfresken von S. Croce beobachten läßt. Daß die Raumbedingungen der großen dreieckigen Kappen des Kreuzgewölbes der Unterkirche von S. Francesco Giotto veranlaßt haben, die Kompositionen in voller architektonischer Strenge aufzubauen, braucht nicht mehr auseinandergesetzt zu werden.[82]) Aber unverständlich wäre es, wie er sich unmittelbar nach Vollendung der Franzlegende in Assisi, in der ihm der monumentale Stil noch ganz fremd ist, schon zu dieser künstlerischen Klarheit durchgerungen haben sollte.[83]) Der Grund, der zu so frühen Datierungen der Allegorien geführt hat, liegt ja freilich nicht in diesen selbst, sondern in ihrem Zusammenhange mit den Malereien des anschließenden nördlichen Querschiffarmes (Jugendleben Christi, Kreuzigung und Szenen aus der Franzlegende) und der angebauten Nikolaus- sowie der an diese anstoßenden Magdalenenkapelle. So wird es unvermeidlich, zum Schluß noch zur schwierigsten aller Giottofragen wenigstens Stellung zu nehmen.

Die vier allegorischen Gewölbfresken sind zweifellos mit der Gesamtheit der Forscher auf Giottos eignen Anteil zu setzen, wenn auch die Glorifikation und der Gehorsam in der Ausführung wohl nicht ganz und gar. Armut und Keuschheit hingegen erscheinen mir frei von jeder fremden Mitarbeiterschaft. Und ihre Typen passen vollkommen in den bezeichneten Zeitabschnitt. So erinnern die Köpfe der Krieger im letzt-

[82]) Vgl. zur Analyse der Kompositionen Zimmermann, a. a. O. S. 368 ff.

[83]) Zimmermann, a. a. O. S. 365; Thode, a. a. O. S. 75, anders Franz von Assisi, S. 259, wie schon Dobbert, Dohme's K. u. Künstler, II, 1, S. 10.

genannten Bilde außerordentlich an Herodes und seinen Tischgefährten in der Peruzzikapelle. Die Engel sind noch schlanker und eleganter geworden als dort, sie kommen denen der Ancona in der Akademie noch näher, übertreffen jedoch selbst diese durch den strafferen Faltenzug. In ihrer Zusammenordnung auf gleicher Standfläche beobachten wir besonders in der Allegorie der Keuschheit schon die in scharfer perspektivischer Staffelung aufgestellten zwei- und dreigliedrigen Gruppen. Die Gesamtkomposition aber wird besonders in den Fresken des Gehorsams und der Glorifikation zum streng zentralen und symmetrischen Schema. Wenn solche Tendenzen dann in der Bardikapelle nachwirken, so verstehen wir auch, wie Giotto in anderer Beziehung gleichsam wieder unter seinen eignen Einfluß gerät und die plastisch-räumliche Figurenaufstellung seines Jugendwerkes, der Franzlegende, nunmehr mit den Prinzipien seines reifen Monumentalstils zu vereinbaren strebt, wie er sogar auf die Grundmotive einzelner Szenen zurückgeht. Und doch macht gerade der Vergleich der Predigterlaubnis und des Konzils von Arles in S. Francesco und S. Croce oder der aus zwei alten Kompositionen (Tod und Aufbahrung) zusammengezogenen Totenliturgie des Franziskus in der Bardikapelle mit jenen Vorbildern anschaulich, wie jetzt alles symmetrisch geordnet und auf die Hauptachsen bezogen wird, um das Reliefmäßige zu wahren. Auf die dreifigurigen Reihengruppen der Freske der Oberkirche gehen die Diakonen der Bardikapelle sichtlich in ihrem ganzen Habitus zurück, aber was für eine Schwenkung haben sie beschrieben.

Weitere Ansätze zur Gruppierung der Franzbilder von S. Croce weisen zwei andere Fresken der Unterkirche auf. Den gesamten Bilderzyklus der letzteren Giotto zurückzugeben,[84]) dazu kann ich mich freilich nicht verstehen. Welche Phase seiner Stilentwicklung man auch zum Vergleich heranziehen mag, die Unterschiede bleiben viel zu tiefgehende (s. u.). An zwei Stellen aber scheint auch mir seine Art unverkennbar. Unter dem Jugendleben Christi am Tonnengewölbe, das von Schülerhänden ausgeführt wurde, vermutlich während Giotto die Allegorien malte, finden wir die Kreuzigung und die Szenen aus dem Leben des Franz. Die erstere berührt sich sehr eng sowohl mit der gleichen Szene, wie mit der Beweinung der Arena, und vereinigt in der Pharisäergruppe rechts mehrere Greisentypen, links den Johannes und die Klagende mit erhobenen Händen der Scrovegnikapelle und die charakteristische Frauengestalt aus dem Tabernakel von S. Peter (vgl. Anm. 68). Dazu hat die Komposition in den von echt giottesker Empfindung erfüllten Gestalten des Franziskus und seiner Begleiter eine Erweiterung, vor allem aber eine

[84]) Thode, Giotto, S. 57 u. 74 ff.; Perkins, a. a. O. p. 53 ff.

echt künstlerische Neugestaltung erfahren, die den Prinzipien seines monumentalen Stils durchaus entspricht. In den hinzugekommenen Gestalten der Mönche wird schon das Kompositionsmotiv der drei in Profilsilhouette knienden Vordergrundsfiguren der Predigterlaubnis in S. Croce (und ähnlich der Totenliturgie) angeschlagen. Diese Beziehungen, der klar abgewogene Aufbau in zwei Reliefplänen, endlich der großartige, dem Paduaner durchaus ebenbürtige, wenn nicht gar überlegene Crucifixus selbst zeugen für Giottos volle Urheberschaft.[85])

Sehe ich in der Kreuzigung eine einheitliche Arbeit, so glaube ich bei einem zweiten Bilde nur eine, allerdings sehr umfassende, Beteiligung des Meisters annehmen zu müssen, — bei der Erweckung des Jünglings von Suessa, in der sich deutlich zwei Hände scheiden. Giotto gehören etwa drei Viertel des Bildes von links gerechnet bis zur Figur des Herabsteigenden. So weit ist alles einfach, klar und lebendig in Form und Geberde und die Komposition monumental. Fast allein aus Profilgestalten, die z. T. paarweise in Perspektive geordnet sind, ist die Hauptgruppe zusammengesetzt, und die Vordergrundsfiguren geben sich in Haltung und im Gewandstil mit den zahlreichen Steilfalten als die nächsten Anverwandten, in der etwas schwereren Gestaltenbildung als die Vorläufer jener Diakonen der Totenliturgie des Franz in S. Croce zu erkennen, einzelne auch in den Köpfen, während der individuellste von ihnen das Bulldoggengesicht des Wirts aus dem Kanawunder in Padua trägt. Auch die Lossagung des Vaters in S. Croce bietet Parallelen, und merkwürdig, daß wir dort zugleich den über Eck gestellten Bau des Hintergrundes wiederfinden, der sich ganz ähnlich in einer Säulenstellung öffnet, wenn auch ein gotischer Palast daraus geworden ist, in dessen Hof wir hineinsehen. Dort ist er aus rein formalen Gründen da (s. o.), in Assisi brauchte ihn Giotto, um den vorhergehenden Vollzug des Wunders gesondert darzustellen. Es kann nicht zweifelhaft sein, wo die Erfindung liegt. Aber die Architektur der verkürzten Schmalseite des Hauses ist in Assisi offenbar in einer von der ursprünglichen Absicht abweichenden ganz unklaren Weise gestaltet. Die Treppe mit dem oben stehenden Jüngling und der Wandstreifen mit den Dachstützen könnte noch von Giotto selbst herrühren, die drei Frauenköpfe daneben hat sicher ein anderer in den zum Ausgang umgedeuteten nächsten Bogen eingeklemmt. Und zweifellos verdankt das ganze übrige Viertel des Wandfeldes mit der zweiten so viel schwächeren Gruppe der Außenstehenden

[85]) So urteilt auch Dobbert, Giotto, Dohmes K. und Künstler, II, 1, S. 16, der ihm allerdings auch das Jugendleben Christi und sämtliche Franzbilder (nicht aber die Nikolaus- und Magdalenenfresken) zuspricht.

— außerdem wohl auch die erste (und zweite?) Randfigur der linken Seite — ihre Vollendung einem Schüler.

Augenscheinlich ist Giottos Tätigkeit in der Unterkirche plötzlich abgebrochen worden. Im Querschiff weist höchstens noch das vorhergehende Bild, das den Tod des Jüngligs von S. schildert, Züge seines persönlichen Eingreifens in den großflächigen ausdrucksvollen Mittelfiguren auf, und auf seinem Entwurf wird auch die kaum weniger monumentale Komposition beruhen, aber mehrere Köpfe des zweiten Planes und die Frauenfigur r. lassen auf eine andere ausführende Hand schließen, anscheinend auf dieselbe, der die Vollendung der folgenden Szene (s. o.) zufiel. Ganz und gar dürfte dieser dann das Bild mit dem Sturz des Knaben und seiner Erweckung durch Raho gehören, das schon in seiner gesamten Anlage eine grundverschiedene künstlerische Auffassung (s. u.) offenbart. Mit anderen Worten: die Fortsetzung der Arbeit in Assisi wurde einem oder mehreren Schülern überlassen, die vorher neben und unter Aufsicht des Meisters daran beteiligt waren. Persönlichkeiten zu sondern, möchte ich ohne eine erneute ganz darauf gerichtete Besichtigung der Fresken nicht versuchen. Einen Grund aber, von der nächstliegenden Annahme ungefähr gleichzeitiger Entstehung sämtlicher Malereien der Unterkirche abzugehen, sehe ich nicht. Anlaß dazu hat besonders die Nikolauslegende geboten. Da wir aber nicht wissen, in welchem Alter Gaetano Orsini Kardinal wurde, ist in seiner Wiedergabe als Diakon und in seiner jugendlichen Erscheinung auf der Stifterfreske durchaus kein Hinweis auf einen weit vor seiner Erhebung zurückliegenden Zeitpunkt gegeben.[86])

Freilich, mit Giottos reifem Stil ist allein das schöne Widmungsbild vereinbar. Weder der Christus, noch die ausdrucksvollen Figuren der Stifter fallen aus ihm heraus. Ein eigner Entwurf liegt sicher zugrunde, und eigenhändige Ausführung erscheint mir nicht ausgeschlossen. Dagegen kann ich in den Legendenszenen selbst seine Handschrift nicht entdecken. Zwar sind es Giottos Figurentypen, die uns da begegnen, aber nicht die späteren, und in manchen Köpfen berühren sie sich wieder mit den Schülerfresken der Unterkirche. Und doch empfindet man auch in der geistigen Gestaltung der Bilder Giottos »schlagende Kürze« — aus den Fresken der Oberkirche. Mit diesen stimmt in der Tat die Kompositionsweise, der Schauplatz und die lebhafte Geberdensprache ebenso gut zusammen, wie sie seinem großen Stil widerspricht. Ist also, wenn nicht er selbst, so doch ein ganz früher Schüler, der sich seine Art völlig zu eigen ge-

[86]) Vgl. dazu Thode, Franz von Assisi, S. 262 ff. und Zimmermann, a. a. O. S. 386, der jedoch in den Bildern eine eigene gleichzeitig mit den Gewölbfresken um 1298 entstandene Arbeit Giottos sieht. Ähnlich urteilt jetzt auch Thode, Giotto, S. 51 ff., während er sie a. a. O. S. 170 u. 262 ff. einem frühen Schüler zuerkannte.

macht hatte, der Urheber und fällt die Entstehung doch weit früher? Mir scheint noch eine andere Lösung möglich, auf die das Format der Deckenfresken der Nikolauskapelle hinführt. Dieses und das sich daraus ergebende Verhältnis der Figur zur Fläche ist eben ganz dasselbe wie in der Franzlegende, d. h. es ist dasjenige der gotischen Miniatur. In den Wandfresken aber nicht, wird man einwenden. Es scheint mir doch so, denn bei ihnen ist das Langformat z. T. sichtlich durch bloße Abschneidung der oberen Bildhälfte gewonnen.[87]) Bei anderen mag eine entsprechende Umbildung stattgefunden haben. Die Vorlage kann darum wohl eine eigenhändige Miniaturenfolge aus Giottos früherer Zeit gewesen sein. Dafür spricht auch, daß die Geschichte des geretteten Knaben später von T. Gaddi in ganz ähnlichen Kompositionen behandelt worden ist (Berlin Nr. 1079). Weiter verstehen wir dann leicht, warum der Cosmatenstil in der Nikolauslegende wieder so stark hervorbricht. Die beste Stütze aber findet die oben aufgestellte Erklärung in dem analogen Tatbestand, wie er in den übrigen Malereien der Unterkirche zu Tage liegt.

Das Jugendleben Christi und die Fresken der Magdalenenkapelle sind zum weitaus größten Teil nach oder in Anlehnung an Vorlagen Giottos gemalt, teils vielleicht noch unter seinen Augen (s. o.), teils wohl nach solchen, die er bei seinem Weggange als Richtschnur für die Vollendung der Arbeit zurückließ. Es waren das in der Hauptsache seine Entwürfe zu den Fresken der Scrovegnikapelle. Wenn man früher und wieder ganz neuerdings aus den auffallenden Übereinstimmungen der Bilder mit diesen geschlossen hat, Giotto sei selbst ihr Urheber, so ist darauf schon mit vollem Recht entgegnet worden, es sei undenkbar, daß ein Meister von Giottos Range sich so hätte wiederholen können.[88]) Die Hauptunterschiede liegen freilich nicht auf der Oberfläche, sie sind vielmehr so tiefgehende und unzweideutige, daß es unmöglich ist, die Nachahmung (bezw. Wiederholung) in der Arena zu suchen. Mit Giottos späterem Stil aber sind die Fresken der Unterkirche, die oben ganz oder z. T. ihm zugesprochenen Szenen ausgenommen, schlechterdings unvereinbar. Es sind Schülerarbeiten und einzelne schwache Versuche selbständigerer Gestaltung daher wenig geglückt. Gemeinsam ist beiden Zyklen nicht nur die Nachahmung in der Komposition, sondern auch die verblüffende Anpassung an Giottos Typen, Bewegungen, Geberden, denen freilich hier überall die rechte Ursprünglichkeit des Ausdrucks fehlt. Auch im einzelnen spinnen sich Beziehungen herüber und hinüber

[87]) So z. B. in der Szene von der Rückkehr des geraubten Knaben zu seinen Eltern; vgl. die Abb. 124 bei Zimmermann, a. a. O. S. 385.

[88]) Ich schließe mich darin der treffenden Beurteilung dieser Zyklen bei Zimmermann, a. a. O. S. 405 ff. durchaus an.

sowie zu der Nikolauslegende und zum Anteil der zweiten Hand in den Franzszenen. Ohne damit mein letztes Bekenntnis aussprechen zu wollen, scheint mit das doch zum Schluß zu führen, daß eine einzige Persönlichkeit in der Hauptsache mit der Durchführung der Aufgabe betraut war, vielleicht mit untergeordneten Nebenkräften zur Seite. Welcher von Giottos Schülern das war, dürfen wir zunächst nur fragen. Taddeo Gaddi ist schon seinem Alter nach für den angenommenen Zeitpunkt ausgeschlossen. War es Puccio Capanna, Buffalmacco, oder war es jener Stefano lo Scimia,[89]) der seine Art so vortrefflich nachzuäffen wußte? Im letzteren Falle bekämen wir eine Erklärung für dessen Beinamen, den man auf körperliche Eigenschaften oder andere zufällige Umstände zu beziehen durchaus keinen Grund hat. Wer es aber auch gewesen sein mag, ein Spottvogel bleibt er. Giottos letzte künstlerische Ziele hat er nicht erkannt. Unter seinen Händen löst sich die monumentale Flächenkomposition der Arenafresken in raumumflossene Körperlichkeiten auf. Kaum daß die Reliefwirkung bei engstem Anschluß an die Vorlage, wie in der Erweckung des Lazarus, nachzufühlen ist. Die Gestalten rücken auseinander, werden schlank und dünn und verlieren sich im Bildfelde, ihre Vermehrung und die Anhäufung von zahlreicheren Gruppen im Hintergrunde (Kindermord, Wunder Rachos) verstärken die Raumillusion, aber nicht die Beherrschung der Bildfläche durch die Figur. Mit dem Verzicht auf strengere Symmetrie, der Zurückdrängung der reinen Profilsilhouette durch vielfach abgestufte Wendungen geht die Schichtung der Pläne und die Flächenachse der Aktion verloren. Und den formalen Verlust begleitet eine Herabminderung ihrer Bedeutung im Ausdruck zu trivialer Natürlichkeit.

Giotto ist von seinen allernächsten Schülern nicht verstanden worden, d. h. der abgeklärte Giotto. Kaum daß er ihnen den Rücken gewandt hat, wenn nicht gar unter seinen Augen, erwachen die Tendenzen auf Raumillusion und Plastik seines frühen Stils. Der Freskenzyklus der Oberkirche, an dessen letzten Bildern der Meister der Unterkirche vielleicht bereits beteiligt war, hat diesen allein anzuregen vermocht. So ist ihm auch die gleichartige Nikolauslegende am besten gelungen.[90]) Die Innenräume sucht er mit allen Mitteln der fortgeschrittenen Verkürzung (Darstellung i. T.) erfolgreich zu vertiefen, die Außenarchitekturen gehen bei ihm in den landschaftlichen Hintergründen ebenso auf wie die Figuren. Nicht abschließen, sondern zurückweichen sollen diese. Alles das nimmt

[89]) Fil. Villani, Le vite d'Uomini illustri (ed. Mazzuchelli), p. LXXXI „Stefano, Scimia della natura, nell' imitazione di quella valse più".

[90]) Beziehungen der letzteren zu ihnen sind von Berenson und Perkins a. a. O. p. 83, wie mir scheint, richtig beobachtet worden.

auch alsbald Giottos größter Schüler, Taddeo Gaddi, auf, um in bewußter Absicht jene Liniensysteme auszubilden, welche dann in der architektonischen Bühne der Trecentisten zur Entwicklung abstrakter Raumkonstruktion dienen.[91]) In seiner Landschaft aber finden wir dann schon die schrägen Bergprospekte, wie sie auch die Lorenzetti in Siena anwenden. Sie sind wohl Nachbildungen der gleichartigen Straßenfluchten[92]) und aus derselben breiten Unterströmung, deren Richtung Giottos Schaffen nicht abzulenken vermocht hat, entsprungene Neubildungen. Daß solche Linienkonstruktionen schon bei Duccio anheben (s. S. 107) und daß in beiden toskanischen Schulen die gleichen Formen in zeitlichem Parallelismus auftauchen, weist vielleicht auf eine fortschreitende Entwicklung der Schemata in der Miniatur hin, die nicht so plötzlich zum Stillstand gekommen sein dürfte. Ein bloßer Austausch der Errungenschaften innerhalb der rasch aufblühenden Tafelmalerei würde von einem allgemeineren Stilausgleich begleitet sein.

Giottos Entwicklung unter eine ungebrochene Richtungslinie bringen zu wollen, ist der Grundirrtum der stilkritischen Forschung, die nur allzu leicht vergißt, daß ein Künstler keine unveränderliche Größe darstellt. Sie ist um so stärker fehlgegangen, je weniger ihre individualisierende Methode für die Epoche der italienischen Vorrenaissance zugeschnitten war[93]) und mit der Doppelströmung in der Kunstentwicklung des Ducento zu rechnen wußte. Das Wunderbarste an Giotto bleibt gerade, wie er aus dieser einen einheitlichen Stil entwickelt, in dem das griechische Bildgestaltungsprinzip die Kette, die abendländische Menschen- und Raumdarstellung den Einschlag bildet. Es kann uns nicht Wunder nehmen, daß seine Schüler den Weg weiter verfolgten, den er selbst zuerst gewiesen hatte. Die neue Illusion des Weltanschauens bedeutete ihnen mehr als die dekorative Schönheit, und in jener Richtung allein war ein Fortschritt zu deutlicherem Formausdruck zu erringen, der gewonnen werden mußte, ehe die Malerei wieder reif wurde für eine neue Zusammenfassung aller ihrer Mittel zu monumentaler Wirkung. Über das Trecento hinweg aber reicht Masaccio Giotto, über das Quattrocento Raphael Masaccio die Hand. Und vor Giotto liegt noch die vielgeschmähte maniera greca, deren bestes Erbteil er antrat. Der italienische Monumentalstil wurzelt im byzantinischen. In der Geistesgeschichte der Menschheit geht auch der bildenden Kunst nichts wieder völlig verloren.

91) Vgl. Kallab, a. a. O. S. 38 und zu T. Gaddi auch Schubring, a. a. O. S. 364.

92) Beispiele für beide Motive bieten einerseits die Fresken der Baroncellikapelle sowie die Bilder im Refektorium von S. Croce, deren Zuschreibung an T. Gaddi freilich sehr problematisch ist, andrerseits die Flügel des Altarblatts in S. Agostino (s. S. 111 Anm. 30); vgl. Wingenroth, Rep. f. K.-Wiss. 98, S. 338 und dagegen Kallab, a. a. O. S. 502.

93) Daß für den oft behaupteten Einfluß Giov. Pisanos auf Giotto bei der hier vertretenen Auffassung seiner Stilentwicklung kein Raum bleibt, liegt auf der Hand.

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen.**

(Fortsetzung.)

Andrea del Sarto. Verherrlichung Mariä. Nr. 123.

397 (Rahmen 149 Nr. 293 F). Rötelstudie für die Hände zweier Heiligen. Das eine Händepaar auch für Nr. 76 in der Akademie benutzt, wie früher erwähnt. In Rahmen 163 unter Nr. 643 findet sich eine mit Gewändern schwer behängte Figur in Profilstellung gegen rechts. Rötel. Nach dem Katalog sollte das Blatt Studie zu einer Assunta im Pitti sein. In keiner Assunta hier findet sich jedoch eine ähnliche Figur, dagegen hat die Zeichnung dadurch Interesse, daß sie ein Ricordo nach dem hl. Joseph in Fra Bartolommeos Darstellung im Tempel, jetzt in Wien, oder jedenfalls von dieser Figur stark inspiriert ist. Doch ist die Zuschreibung an Andrea nicht ganz sicher.[27])

398 (Rahmen 159 Nr. 653). Angeblich Bildnis von der Frau des Künstlers, Lucrezia del Fede. Scheint vielmehr die Studie für den Kopf der knienden Heiligen in der Verherrlichung Marias im Pitti, sowie auch, wie in meinem früheren Aufsatze erwähnt, für die Madonna in der hl. Familie Nr. 62. Als das Bildnis der Lucrezia wird auch die Rötelzeichnung Nr. 647 in Rahmen 163 bezeichnet. Die beiden Köpfe sind aber sehr verschieden.

Andrea del Sarto. Assunta. Nr. 191.

399 (Nr. 303). Nackte weibliche Figur emporblickend in sitzender Stellung. Studie zur Maria. Schwarzkreide. Ähnliche Studie in Rötel erwähnt unter Nr. 102.[28])

400 (Nr. 686 S). Rötelkopie nach dem knienden Apostel, dessen Kopf vielleicht als Selbstbildnis Andreas betrachtet werden kann.

---

[27]) Berenson giebt Sogliani das Blatt, was mir nicht zutreffend vorkommt.

[28]) Bei Berenson irrtümlich auch die erstgenannte als Rötelzeichnung.

Andrea del Sarto. Heilige Familie. Nr. 81.

401 (Rahmen 167 Nr. 631). Kinderkopf nach rechts gewandt. Scheint Vorlage für das Johanneskind. Vielleicht auch benutzt für einen Engelkopf oben in der Himmelfahrt Mariä Nr. 225. Rötel.

Sebastiano del Piombo. Martyrium der hl. Agathe. Nr. 179.

402 (Nr. 1791). Ricordo nach dem Bilde. Feder, weiß gehöht, auf gelbem Papier.

Toskanischer Schule zugeschrieben. Jacopo del Sellajo.[29]) Anbetung des Kindes. Nr. 364.

403 (Rahmen 85 Nr. 192 F). Vorzeichnung zu dem Christkinde, dem Lorenzo di Credi zugeschrieben. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht.

404 (Nr. 15 220). Ignoto genannt. Geburt Christi. Das Kind ganz wie im obengenannten Bilde. Es ist möglich, daß auch die Zeichnung von Jacopo herrührt. Rötel, durchgepaust. Ich bemerke noch, daß dies Christkind auf ein Gemälde von Botticelli zurückgeht, wovon William Fuller Maitland Esq. eine Schulwiederholung besitzt. Ausgestellt New Gallery 1893.

Giardino Boboli.

405 (Rahmen 437 Nr. 1013). Stefano della Bella. Vorzeichnung für eine Fontäne. Diese Skizze ist für vier Fontänen, die paarweise vor den beiden Eingangstüren, die zu der Isoletta führen, sich befinden. Die wasserspeiende barocke Gestalt trägt in der Zeichnung eine Krone, an den Fontänen aber teils Schlangen, teils Vasen auf dem Kopfe. Diese Gestalten begegnen uns wenig verändert an der großen Fontäne von Susini im Hofe des Palastes. Feder.

406 (Nr. 310 P). Prospekt von dem Amphitheater mit phantastischem Aufzug. Feder getuscht.

Bargello.

407 (Nr. 6960). Bandinelli. Kopie nach einer unbekannten Zeichnung Michelangelos zu einem der unvollendeten Sklaven in der Grotte Buontalenti. Rötel.

408 (Rahmen 17 Nr. 71). Anonimo del Sec. XV zugeschrieben. Christus am Kreuze, nebenan eine drapierte Figur, meiner Ansicht nach eine echte Studie von Benozzo Gozzoli. Die Christusfigur scheint einerseits ein Ricordo nach dem Gekreuzigten in Bertoldos Bronzerelief, jetzt im Bargello (nur ist der Christuskopf hier etwas mehr im Profil), andererseits Vorlage für den Gekreuzigten in seiner Kreuzigung zwischen vier Heiligen und einem Stifter in San Gemignano. Meine

[29]) Vergleiche meinen Artikel über die Louvregalerie. Rep. f. Kunstw. 1902.

Vermutung, daß die Christusfigur ein Ricordo nach Bertoldos Relief ist, wird dadurch bestärkt, daß daneben eine drapierte Figur à l'antique sich befindet. Solche halbnackte Figuren kommen bei dem antikisierenden Bertoldo häufig vor und zwar auch auf dem genannten Relief. Feder getuscht und weiß gehöht auf bräunlich getöntem Papier. Eine andere Studie zu der Kreuzigung im Rahmen 24 Nr. 1092: Christus am Kreuze. Auf diesem Blatt zwei Frauenköpfe, der eine der einer älteren Frau, der andere der eines Kindes. Sehr wahrscheinlich Studien für die kniende Frau und das hinter ihr kniende kleine Mädchen auf dem Fresko mit der Anbetung des hl. Sebastian in San Gemignano. Feder getuscht, weiß gehöht auf braun getöntem Papier.[30])

409 (Nr. 1986). Parmegianino zugeschrieben. Ricordo nach Giov. Bolognas Mercur oder jedenfalls von dieser Figur inspiriert. Rötel.

410 (Nr. 6564 Rückseite). Pontormo. Studie nach Donatellos Bronze-David.[31]) Schwarzkreide. Vergleiche Nr. 392.

411 (Nr. 489). Bandinelli zugeschrieben. Studie nach Donatellos Sankt Georg. Feder.

412 (Nr. 16803). Antiker Torso von Benvenuto Cellini als Ganymed restauriert. Kopie aus dem Schluß des 16. Jahrhunderts. Rötel.

413 (Rahmen 45 Nr. 222). Maniera di Piero del Pollajuolo zugeschrieben. Studie nach Verrocchios David neben anderen Studien. Silberstift, weiß gehöht auf gelbem Papier.

414 (Rahmen 514 Nr. 6630). Benedetto da Rovezzano. Federzeichnung eines Kamins. Der architektonische Aufbau und das Figürliche des oberen Teils stimmen ziemlich gut mit dem Kamin im Bargello (nur fehlen die beiden Sphinxe). Die Friese aber gar nicht. In der Zeichnung Tritonen und Seepferde nach der Antike dargestellt, am Kamin dagegen das Martyrium mehrerer Heiligen.

415 (Rahmen 290 Nr. 8210). Pisanello zugeschrieben. Federzeichnung eines Hundes. Vielleicht geht eine Plakette hier auf diese Zeichnung zurück. Ist aber viel später. Feder, weiß gehöht auf rötlich getöntem Papier.

---

30) Während Berenson meine Zuschreibung von Nr. 71 bestätigt, giebt er, gewiß mit Unrecht, Nr. 1092 dem Cosimo Roselli.

31) Diese Statue geht, meines Erachtens, auf eine antike Hermes-Gemme (oder Statue) zurück. Der bei David eigentlich befremdende Hut erinnert an den antiken Petasos. Die ganze Haltung kehrt wieder in einem Hermes (oder als Hermes restaurierte Statue) im Palazzo Vecchio. Im »Tod der Lucrezia« von Botticelli bei dem Earl of Ashburnham sieht man auf einer Säule einen David in ähnlicher Haltung. Dieser hat auf dem Kopf einen vollständig mit Flügeln versehenen Petasos und dürfte vielleicht auf dieselbe Gemme zurückgehen.

Ignoto Toscano Secolo XVI. Bronzekandelaber.

416 (Nr. 574 O). Ferdinando Tacca zugeschrieben. Studie zu einem Bronzekandelaber. Feder getuscht. Das Blatt stimmt im ganzen mit dem Kandelaber. Nur ist die Ausschmückung der Basis geändert. Wenn die Zeichnung, wie Ferri meint, von Tacca ist, dann wohl auch das Bronzewerk.

417 (Nr. 18558). Flötenblasender Marsyas. Vier Ricordi nach der Statuette vom Rücken gesehen. Auf demselben Blatt mehrere Kopien nach Zeichnungen von Michelangelo. Gefunden in einer Mappe mit alten Kopien nach Michelangelo, welche aus dem Haus des Meisters stammt. Gehen also wahrscheinlich auf eine Studie von Buonarroti nach der Statuette, wovon vier Exemplare hier im Bargello sind (Hauptexemplar sehr wahrscheinlich von Ant. Pollajuolo nach der Antike) zurück. Dieser Marsyas befand sich in der Sammlung von Lorenzo il Magnifico.[32])

Michelangelo. Bacchus.

418—419 (Nr. 16827, 16828). Kopien aus dem 17. Jahrhundert. Schwarzkreide.

Jacopo Sansovino. Bacchus.

420 (Nr. 14414). Andrea del Sarto mit Fragezeichen zugeschrieben. Auf beiden Seiten des Blattes leicht hingeworfene Skizzen und zwei ausgeführte Studien zu der Statue. Alles mit roter Kreide. Es geht schon aus dem leichten Umriß des Satyrknaben in abweichender Stellung hervor, daß diese Studien keine Kopien, sondern echte Entwürfe für die Statue sind. Die Technik ist mit Andrea del Sarto verwandt. Dies bestärkt meine Meinung, die von Prof. Ferri geteilt wird, daß Jacopo der Meister ist, denn dieser war, wie Vasari berichtet, Andreas intimer Freund und in seiner Zeichnungsweise von ihm in hohem Grade beeinflußt: »— — e poi nella gioventu ebbero insieme Andrea del Sarto ed Jacopo Sansovino; i quali seguitando la maniera medesima nel disegno ebbero la medesima grazia nel fare«, etc. (Vasari Ed. Milanesi VII 488). Nach diesen Studien können ihm noch einige Zeichnungen zugeschrieben werden: die schon erwähnte Studie nach dem Laokoon Nr. 14535 und zwei Studien auf dem Blatt Nr. 14553, beides Studien nach Antiken. Vorderseite: nackte, männliche Figur mit Porträtzügen, wohl römischer Imperator (Augustus?).

421 (Nr. 12284). Dom. Passerotti. Studie nach der Statue. Feder.

422-430. Herkules (?) einen Widersacher niederwerfend, den rechten Fuß auf dem Kopf eines unter ihm liegenden Weibes.

---

32) Ein Exemplar auch im Berliner Museum. Eine Version bei Mr. Pierpont-Morgan.

Kleine Bronzegruppe in zwei Exemplaren. In den Kartellen befinden sich eine ganze Reihe Zeichnungen, die Beziehung zu dieser Gruppe haben. Merkwürdig ist es, daß sie zugleich mit geringer Änderung eine Gruppe in Daniel da Volterras Kindermord zu Bethlehem wiederholen. Es würde jetzt sehr nahe liegen die Zeichnungen, die ursprünglich Vincenzo de' Rossi zugeschrieben wurden, Daniele da Volterra, der ohne Zweifel die Bronzegruppen, wahrscheinlich nach einer Vorlage Michelangelos gebildet hat, zuzuweisen. Das hat man auch neuerdings getan. Doch mit Unrecht. Denn diese Zeichnungen gehören in eine ganz andere Schule, wenn sie auch auf florentinische Vorlagen zurückgehen. Sie sind venezianisch und zwar von der Hand Jacopo Tintorettos. Ich hebe Nr. 10695, Schwarzkreide und Nr. 10705, Rötel hervor.[33])

Casa Buonarroti.

Michelangelo zugeschrieben. Cleopatra. Schwarzkreidezeichnung. Rahmen I Nr. 2.

431 (Rahmen 139 Nr. 603). Büste einer jungen Frau en face. Gleichfalls Michelangelo zugeschrieben. (Braun 185, Brogi 1784.) Der

[33]) Die anderen Nummern sind: 13045, 13046, 15002, 15003, 17133, 17134, 17390. — Nachdem dies geschrieben ist, hat der Direktor des Museo Nazionale Prof. J. B. Supino in seiner »Miscellanea d'Arte« Anno I Nr. 3 sich über diese Gruppe in einem kleinen Aufsatz ausgesprochen. Ich kann mich in allem Wesentlichen seinen Ausführungen anschließen, nur in einem Punkte möchte ich eine andere Auffassung geltend machen. Für die oben ausgesprochene Vermutung, daß die Gruppe wahrscheinlich auf Michelangelo zurückgeht, habe ich nämlich die Bestätigung gefunden. Es befindet sich in einem Schrank der Casa Buonarroti eine, gleich unten zu erwähnende, Tongruppe in fragmentarischem Zustand, die die beiden Hauptfiguren der Gruppe genau wiedergibt. Es hat wohl auf dieses Tonmodell Bottari hingedeutet, wenn er behauptet, daß eine der wesentlichsten Gruppen in Volterras »Kindermord« nach einem Modell zu einer Gruppe Hercules und Cacus von der Hand Michelangelos, die vor dem Palazzo Vecchio aufgestellt werden sollte, gemacht wurde. Das Projekt wurde leider nicht realisiert; wie bekannt, wurde die Gruppe später in ungleich geringerer Weise von Bandinelli ausgeführt. An der Tongruppe fehlen die beiden Köpfe, die beiden Arme des Hercules und der eine Unterarm des Cacus. Im Heft IV derselben Zeitschrift giebt Ferri Mitteilungen über die oben erwähnten Zeichnungen. Endlich in Heft V mache ich in einem kleinen Artikel: Ercole e Cacco di Michelangelo, auf das allen diesen Werken zugrunde liegende Tonmodell von Michelangelo aufmerksam. — Die oben genannten neun Zeichnungen sind geniale Skizzen, kräftig in Licht und Schatten gestellt (siehe die leider zu kleinen Reproduktionen in Miscellanea d' Arte Anno I. IV). Tintoretto hat offenbar die Gruppe Daniels da Volterra (die er für einen Michelangelo genommen haben dürfte) so behandelt, wie es erzählt wird: »ritraendo i modelli anche al lume di lucerna per ottenere maggior precisione nei contorni e conoscere gli effetti della luce e delle ombre« (Vasari Ed. Milanesi VI. 588. N. I). Sie stimmen in der Behandlungsweise genau mit mehreren authentischen Zeichnungen Jacopo's sowie Nr. 13008 und 7512s. Die Zuweisung dieser prachtvollen Blätter an Tintoretto dürfte für die Erkenntnis des Jugendstils des Meisters nicht ohne Bedeutung sein.

Kopf dieser Frau zeigt ähnliche Züge wie die Cleopatra. Schwarzkreide. Es gibt hier eine Serie verwandter Blätter, die alle Michelangelo genannt werden, jedoch viel mehr einem Nachahmer des Meisters zuzuschreiben sind.[34])

Michelangelo. Kopf eines schlafenden Greises. Feder. Rahmen 6, Nr. 28.

432 (Rahmen 144 Nr. 617). Die Federzeichnung eines alten Mannes, Kopie nach Michelangelo, wahrscheinlich von Dom. Passerotti. (Brogi 1512.) Der obengenannte Kopf ähnelt fast einer Totenmaske, aber trotzdem ist er wunderbar beseelt. Ob nicht der hl. Antonino hier dargestellt ist? Im Durchgang zu Pitti ein Bildnis von San Antonio, das mit der Zeichnung sehr übereinstimmt. Dasselbe gilt für die Totenmaske im Museo di San Marco. (Nach Berenson dagegen gehen beide Zeichnungen auf einen Kopf im Diluvio der Sixtina zurück. Der betr. Kopf, sehr abweichend ist jedoch der einer jungen Frau.)

Michelangelo. Hercules und Cacus. Verstümmelte Tongruppe.

433—435 (Nr. 18665, 18666, 18524). Drei Kopien nach der intakten Gruppe. Rötel und Feder. Diese interessanten Kopien habe ich gefunden in einer bis jetzt unbeachtet daliegenden Mappe mit einer Menge künstlerisch geringer, aber kunstgeschichtlich wichtiger Kopien, namentlich nach Handzeichnungen Michelangelos, wie schon früher erwähnt. Diese Gruppe hat Pietro Tacca als Krönung für eine Fontaine,

---

34) Diese Zeichnungen sind von Morelli ohne hinreichenden Grund Bacchiacca und neuerdings von Berenson dem als Künstler apokryphen Andrea di Michelangelo zugeschrieben. Sie gehen augenscheinlich auf (bis jetzt unerkannte) Vorlagen von Michelangelo zurück. Auf eine dieser habe ich doch neuerdings in der »Kunstchronik« (17. Juli 1903) aufmerksam gemacht. Das bezügliche Blatt befindet sich im Städelschen Institut und ist unter Nr. 219 in der Alb.-Publ. reproduziert. Es hat früher den Namen Michelangelos getragen, wurde aber vor nicht langer Zeit mit großem Unrecht auf Bacchiacca umgetauft (bei Berenson »seems to be Andrea di Michelangelo«). Aber man braucht nur diesen Frauenkopf auf diesem Blatt — la Fiamma! — mit der obengenannten Frauenbüste Nr. 603, die Berenson als besonders charakteristisch für seinen Andrea reproduziert hat, zu vergleichen, und der Unterschied wird in die Augen springen. Hier matte, schläfrige, dort kühne, feurige, mit wahrer Fierezza hingeworfene Züge! Dazu befindet sich noch die authentische Handschrift Buonarrotis auf dem Blatt, so daß der Zweifel hier kaum möglich ist. Die Zeichnung ist echt und hat eben als Vorbild für solche Studien wie Nr. 603 gedient, eine Ansicht, die auch von Prof. Ferri geteilt wird. Auf der Rückseite Carricaturen und Masken, darunter ein prachtvoller Satyrkopf. Sind diese Studien auch echt? Das ist eine besondere Frage. Aber jetzt, da die früher bezweifelten Carricaturblätter in Oxford und im British Museum allgemein anerkannt werden, sollte man nicht so eilig sein, diese zu verdammen.

Ich füge noch hinzu: Bei dem sich häufig wiederholenden Michelangelo ist der Umstand, daß ähnliche Beine, Köpfe etc. sich auf andere Blätter vorfinden, kein Einwand gegen die Echtheit.

wozu eine Zeichnung (Rahmen 436 Nr. 1416 S) sich in den Uffizien befindet, benutzt. — Wie bekannt, änderte der Meister später seine erste Idee und wollte statt dieser einen Samson, im Begriff einen Philister niederzuwerfen, machen. Auch für diese verwandte Gruppe dürften Modelle existiert haben. Und wenn ich mich nicht sehr täusche, kann die Gruppe des Vincenzo de' Rossi im Hof des Palazzo Vecchio uns einen Begriff von dieser Komposition verschaffen. Denn zweifellos geht das Werk, das unter den übrigen Erzeugnissen dieses Künstlers sehr hervorragt, auf eine Vorlage Michelangelos zurück.

Galerie Corsini.

Albertinelli zugeschrieben. Maria von dem schlafenden Kinde den Schleier hebend, und der kleine Johannes.

436 (Rahmen 567 Nr. 1774). Raffael mit einem Fragezeichen zugeschrieben. Schwarzkreide.

Dieser Karton ist gewiß eine Kopie nach einem bis jetzt als verschollen angenommenen Bild von Raffael, wovon eine Menge Kopien sich vorfinden. Passavant nennt neun, aber es gibt noch mehrere. Ein Exemplar, welches sich jedenfalls vor einigen Jahren bei Giovanni Brocca in Mailand befand, wurde im Jahre 1828 als das Original von Bridi gestochen. Daß diese Kopien auf dasselbe Gemälde zurückgehen, zeigt die gleiche Landschaft, die sich auf diesem befindet und die der Karton nicht hat. — In der allerjüngsten Zeit wird behauptet, daß das Original gefunden ist und zwar in der Kirche San Miguel in Sevilla.

Raffaello di Carli. Thronende Madonna mit Heiligen. Nr. 200.

437 (Rahmen 62 Nr. 318). Draperiestudie, dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben. Sie hat große Analogie mit der Draperie der Madonna in obengenanntem Gemälde. Ist vielleicht als Studie benutzt, dürfte aber jedenfalls von demselben Meister sein. Feder getuscht und weiß gehöht auf rotgetöntem Papier.[35])

Bacchiacca. Apollo und Daphne und andere mythologische Vorgänge. Nr. 241. Dem Andrea del Sarto zugeschrieben.

438 (Rahmen 164 Nr. 1355). Landschaft mit einem baumbewachsenen Felsen; sehr ähnlich dem in obengenanntem Gemälde und vielleicht zu diesem benutzt. (Brogi 1918.) Diese Landschaft gehört in eine Serie von 35 bis 40 Rötelzeichnungen mit landschaftlichen

35) Von Berenson gewiß mit Unrecht »Alunno di Domenico« alias Bartolommeo di Giovanni zugeschrieben. In der früher erwähnten Sitzung im kunsthistorischen Institut in Florenz (19. Mai 1903) hatte ich schon auf einige interessante Zeichnungen von diesem Bartolommeo aufmerksam gemacht. Ich nenne hier: Nr. 350, 351, 352, 1118 in Rahmen 101 und Nr. 399 in Rahmen 103. Alle Rafaellino del Garbo zugeschrieben.

Veduten, einige mit Ansichten aus der Umgegend von Florenz, die später erwähnt werden sollen. Diese ganze Serie wird dem Andrea del Sarto zugeschrieben, sie ist, wie ich glaube, von Bacchiacca.[36]) Ähnliche baumbewachsene Felsenblöcke in vielen Gemälden des Meisters. Häufig bei ihm eine ähnliche Staffage in den Hintergründen, wo die Figuren fast zu Strichen verlängert und verdünnt sind. Ähnlich galoppierende Pferde. Sehr charakteristisch für Bacchiacca sind auch die Hüte mit großen nach hinten wallenden Federbüschen, wie ein solcher auf der Zeichnung Nr. 1357 Rahmen 166 vorkommt. Andere sieht man auf der Predella in den Uffizien, auf dem Corsinibild, auf der Zeichnung Rahmen 171 Nr. 225 F, ein Glücksrad darstellend. In den Kartellen befinden sich mehrere Blätter unter verschiedenen Namen oder als »Ignoti«, die dieselbe Hand zeigen. Ich nenne als besonders bemerkenswert Nr. 17821: Zwei Kriegerköpfe mit Hut und Helm mit Federbüschen. Rötel. Nr. 6445, Andrea del Sarto zugeschrieben, zeigt auf der Rückseite Kornsack und Beinstudien, vielleicht zu der Serie aus der Geschichte Josephs. Unter Nr. 296 findet sich eine andere, dem Andrea del Sarto zugeschriebene Zeichnung, zwei Soldaten und einen Hund darstellend. Rötel. Diese Figuren haben den Anschein, als ob sie nach einem Stich von Lucas van Leyden kopiert wären. Dies würde mit meiner Annahme stimmen, daß Bacchiacca der Meister sei. Es ist ja vielfach nachgewiesen, daß er in seinen Gemälden Lucas van Leyden fleißig kopiert hat. Diese Erwägung brachte auch, unabhängig von mir, Prof. Ferri dazu, in Bacchiacca den Meister zu vermuten.

Guido Reni. Lucrezia. Nr. 232.

439 (Rahmen 479 Nr. 1577 F). Diese Studie nach dem Kopfe der Niobe ist benutzt für die Lucrezia. Schwarzkreide und Rötel. Vgl. Nr. 69 in meinem früheren Aufsatz.

440 (Nr. 16351). Gabbiani. Kopie nach der Lucrezia. Rötel.

Matteo Roselli. Der Engel mit Tobias. Nr. 213.

441 (Nr. 1057). Entwurf für das Bild. Rote und schwarze Kreide.

442 (Rahmen 439 Nr. 1092 F). Sigismondo Coccapani. Entwurf zu einem Fresko im Klosterhof. Feder getuscht.

Museo di San Marco.

443 (Rahmen 11 Nr. 101). Maria mit dem Kinde. Feine Federzeichnung. Das Kind kommt fast genau so in Angelicos Altarbild:

---

[36]) Das Bildchen ist von mehreren Forschern auch im Cicerone dem Franciabigio zugeschrieben. Man braucht es aber nur mit der Predella Nr. 1296 in den Uffizien zu vergleichen, um den Irrtum zu erkennen. In einem Bild, im Besitz von Ch. Butler Esq. (New Gallery 1893), sieht man auch im Hintergrunde die Mythe von Apollo und Daphne.

»Thronende Madonna zwischen acht Heiligen« vor. Auch auf dem Blatte trägt es eine Weltkugel in der linken Hand. Die Zeichnung steht Angelico nahe. Man bemerke die schlagende Ähnlichkeit zwischen der Maria und mehreren der der Predigt des hl. Stephanus lauschenden Frauen in der Capella Niccolo V im Vatican.[37])

444 (Rahmen 118 Nr. 473). Fra Bartolommeo. Großer Madonnenkopf, Profil gegen links. Vorlage für die Madonna im Fresko über dem Savonarola-Monument.

445 (Nr. 6837). Schwarzkreidestudie zu demselben Bild.

Großes Refektorium. Sogliani. Kreuzigung und Mahle des hl. Domenicus.

446 (Nr. 17048). Studie für die Madonna mit einer Inschrift und dem Datum 1521.

447 (Nr. 17027). Studie für Johannes.

448 (Nr. 16991—98). Acht Studien für die beim Mahle beteiligten Mönche.

449 (Nr. 14454). Studie zu einem Mönch rechts.

450 (Nr. 17060). Rasch hingeworfene Studie zu einem Engel, die jedoch zu beiden Engeln gedient haben kann. Alles Schwarzkreide, weiß gehöht und zum Skizzenbuch gehörend, mit Ausnahme von Nr. 14454.

451 (Nr. 16999). Wahrscheinlich Studie zu einem der Engel. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Museo di San Apollonia.

452 (Rahmen 69 Nr. 383). Filippino zugeschrieben. Jüngling mit gespreizten Beinen fest auf dem Boden stehend. Inspiriert von Castagnos Pippo Spano. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier.

453 (Rahmen 62 Nr. 283). Dom. Ghirlandajo zugeschrieben. Jüngling mit gespreizten Beinen, so, wie im vorigen Blatt. Geht gleichfalls auf Castagnos Pippo Spano zurück. Silberstift, weiß gehöht auf rötlichem Papier.

454 (Rahmen 65, Nr. 387). Maniera del Ghirlandajo. Auf diesem Blatt wieder eine ähnliche Figur. Dieselbe Technik.

455 (Nr. 18371). Kopie nach Castagnos Farinata degli Uberti als Brustbild. Schwarzkreide.

Cenacolo di Foligno.

Die folgenden drei Zeichnungen sind zur Zeit im Saale des Cenacolo ausgestellt.

37) Die Verkündigung, in zwei kleinen Medaillons (Rahmen 11 Nr. 99. 100), kommen auch dem Meister sehr nahe. Sie scheinen fast die ersten Gedanken zu der Verkündigung in Medaillons in S. Domenico zu Cortona. Von derselben Hand Nr. 95 und 96 in Rahmen 11.

456 (Rahmen 9). Raffael zugeschrieben. Petrus und Jüngling als Christus. Vielmehr von Perugino als Studie zum Cenacolo. Silberstift, weiß gehöht. In zweien dieser Blätter auch Händestudien.

457 (Rahmen 6). Petrus und Andreas. Raffael zugeschrieben, jedoch von Perugino. Studien zu den betr. Figuren im Cenacolo. Silberstift, weiß gehöht.

458 (Rahmen 8). Simon und Taddeus. Kopie nach dem Fresko vielleicht von Sogliani. Die Zuschreibung des Abendmahls an Raffael ist von den Forschern längst aufgegeben. Allgemein wird jetzt Perugino als der Meister genannt. (Vergleiche P. N. Ferris Artikel in Miscellanea d'Arte Anno I S. 121.) Und in der Tat, der Typus von Christus und den Aposteln, die Architektur und vielleicht am deutlichsten die Landschaft und der da sich abspielende Vorgang weisen auf Perugino hin. Prof. Ferri hat mich darauf aufmerksam gemacht, daß der Engel dort genau im Gegensinn in seinem »Christus im Ölgarten« in der Akademie vorkommt. Mit einiger Einschränkung kann ich mich der Zuschreibung an Perugino anschließen. Das Kolorit mit seinen überwiegend gelblichen Tinten, einige Schwächen auch in den Gestalten deuten auf einen Gehilfen, der an der Ausführung keinen geringen Anteil gehabt haben muß. Nach dem vielen Gelb und einigen anderen Zügen dürfte dieser Giannicolo Manni sein.

459 (Nr. 17066). Sogliani(?). Studie nach Christus und Johannes, sowie nach dem hl. Bartholomäus im hl. Abendmahl. Schwarzkreide, weiß gehöht.

460 (Nr. 1763). Zwei Apostel. Kopie von Sogliani(?) nach zwei Aposteln, zu äußerst rechts im Cenacolo da Foligno. Feder. Ausgestellt im Saale des Cenacolo.

Galerie Feroni (Cenacolo di Foligno).

461 (Nr. 6629). Kopie nach der Hauptfigur in Rossos großer Madonna mit dem Kinde. Schwarzkreide.[38])

Rosso Fiorentino. Madonna mit dem Kinde.

462 (Rahmen 183 Nr. 654). Vorlage für den Kopf des Christkindes. Schwarzkreide. Die Zeichnung ist meiner Ansicht nach von Pontormo, dem sie auch jetzt zugeschrieben wird. Sie hat ursprünglich zu dem Christuskind in seinem Bilde gedient, welches sich früher in San Michele Visdomini befand und jetzt durch eine auf Papier gemalte Kopie ersetzt ist. Das Original war, wie schon erwähnt, in der Sammlung Doetsch.

[38]) Auf der Rückseite folgende Inschrift: »Di Jacopo da Pontormo il quadro è in mano del Cardinale Carlo de Medici nel S. Marco«.

(Fortsetzung folgt.)

Nürnberger Meister in Velden 1477—1519.

(Marcus Schön, Ulrich Bildschnitzer, Lienhart Schürstab.)

Von **Albert Gümbel**, Nürnberg.

Unweit des mittelfränkischen Städtchens Velden, an der Straße gegen das vordem oberpfälzische Dorf Hartenstein zu, erhob sich im 15. und 16. Jahrhundert eine, dem h. Bischof Gotthardus und S. S. Heinrich und Kunigunde geweihte Wallfahrtskapelle, deren Baugeschichte nicht ohne kunsthistorisches Interesse ist. Die im K. Kreisarchive Nürnberg befindlichen Baurechnungen aus den Jahren 1477 — 1499 und wieder 1510—1524[1]) führen nämlich eine Reihe Nürnberger Meister an, welche an der inneren Ausschmückung des Kirchleins beteiligt waren und zeigen so an einem weiteren Beispiel, in welcher Weise das reiche, in den Nürnberger Maler- und Schnitzerwerkstätten des ausgehenden 15. Jahrhunderts herrschende künstlerische Leben auf die weitere Umgebung und das Gebiet der Stadt[2]) fortwirkte.

Vor der Wiedergabe der hierher gehörigen Notizen möge es gestattet sein, mit einigen Worten auf die Entstehungs- und Baugeschichte des heute bis auf einige wenige Mauerreste verschwundenen St. Gotthardskirchleins einzugehen, wofür uns einige Aktenfascikel des K. Kreisarchivs die nötige Unterlage bieten.[3])

Die erste Erwähnung findet sich, soviel ich sehe, in einem Verzeichnis der Veldener Pfarrherren,[4]) woselbst es heißt: »Post illum [sc. Hermanum Fleßen de Hersbruck plebanus factus est] magister Leon-

---

[1]) Saal 1, Lade 297, Nr. 4 und 5.

[2]) Zu diesem gehörte Velden seit dem Landshuter Erbfolgekriege (1504).

[3]) Im J. 1535 entstand zwischen Nürnberg und der Pfalz Streit, ob die Kapelle auf Veldenschem Grund und Boden oder, wie die Pfälzer behaupteten, auf Hartensteinschem Gebiet errichtet sei. Die aus diesem Anlaß entstandene »Relation« des Nürnbergischen Landschreibers Nöttelein vom J. 1535 (Kgl. Kreisarchiv S. 1, L. 297, Nr. 7) und die Protokolle über die Aussagen der beiderseitigen Zeugen (ebenda, Nr. 8) liefern uns wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte des Kirchleins.

[4]) K. Kreisarchiv D: Akten Nr. 1068.

hardus Mayr de Vilseck anno 1452. hic co[n]sensit in erectionem et edificationem capelle sancti Gothardi.« Nach der übereinstimmenden Überlieferung war es ein Hammermeister des Velden benachbarten Neusorg an der Pegnitz, namens Konrad Waltz, der zuerst (im Jahre 1460) auf dem östlichen Ausläufer eines kleinen, der »Kamp« genannten Höhenzuges ein bescheidenes, aus Holz kunstlos zusammengefügtes Kapellchen nebst einem für den dienenden Bruder bestimmten Häuschen errichtete.[5])

Nachdem das Kirchlein rasch Zulauf seitens frommer Wallfahrer fand und die Einkünfte sich mehrten, beschloß der Rat der Stadt Velden gemeinsam mit K. Waltz die Kirche etwas geräumiger in Stein aufzuführen, wobei der Weihbischof von Bamberg am 12. September 1460 den ersten Stein legte. Dieser Umbau scheint 1470, aus welchem Jahre wir von der Weihung der Kapelle mit drei Altären hören, zum vorläufigen Abschluß gekommen zu sein; doch dürften diese Altäre ihres künstlerischen Schmuckes damals noch entbehrt haben, wie aus unseren Baurechnungen zu schließen ist. In den 90er Jahren (c. 1489—1496) sodann wurde die Kirche nochmals erweitert und 1496 durch den Bamberger Weihbischof konsekriert.[6])

Schon sehr bald aber nach diesem Zeitpunkt scheint mit der Abnahme der Einkünfte und später wohl auch unter dem Einfluß der neuen religiösen Ideen der Verfall der Wallfahrtskirche seinen Anfang genommen zu haben. Schon aus dem Jahre 1519 wird von einer argen Beschädigung der Kapelle berichtet, indem die Fenster zerbrochen und Schlösser und Türen durch einige »frevenlich leut zerrissen« worden seien. Daraufhin hätten die Veldener, so fährt jener Bericht fort, das Chorgestühl[7]) in ihre Pfarrkirche nach Velden gebracht und auch die zwei Glocken hinweggeführt, von welchen die eine auf dem Rathaustürmchen aufgehängt wurde.[8]) Im J. 1538 wird das Kirchlein schon als »zerissen« und »ödt liegend« bezeichnet. Vermutlich standen schon damals nur mehr die Mauern des im Innern seines Schmuckes beraubten Kirchleins[9])

---

5) Nach der Aussage eines der Zeugen soll er die Bilder »in die tafel« selbst geschnitzt haben, nach einem anderen hat er »die Taffeln zue S. Gothartt durch einen Bildschnitzer zur Neusorg selbst schnitzen lassen«, ein dritter nennt ihn als Stifter der »daffel auff dem Choraltar«.

6) Für die Weihung erwuchs eine Ausgabe von 10 Gulden und 22 Pfg.

7) Für die Fertigung desselben hatte »der Philipp« 29 lb., sein Gehülfe Bertholt 13 lb. 20 dn. erhalten.

8) Fischer, Chronik der Stadt Velden (Hist. Ver. v. Mfr. 24. Jahresber. 1855) erwähnt diese Rathausglöcklein mehrere Male.

9) So, seines Daches und Turmes beraubt, erscheint das Kirchlein eingezeichnet in einen »Geometr. Abriß des Stättleins vnd Ampts Velden etc.« v. J. 1613 (K. Kr. Arch. M. S. 906) und zwar unter dem Namen »Die S. Arnoldts (!) Kapell«.

und spätere Jahrzehnte, insbesondere die schlimmen Zeiten des 30jährigen Krieges, während dessen die Veldener sich ihrer Feinde mit wechselndem Glück erwehrten,[10]) vollendeten die Zerstörung des Gotteshauses, das frommer Sinn und Nürnberger Kunst aufgerichtet und geschmückt hatten.

Die uns hier interessierenden Einträge der Baurechnungen seien nun im folgenden aufgeführt:

1477. Item als mann dy tafel sandt Sebastiann hat verdingt dem Marx maler im pfarrhoff[11]) aussgeben 56 dn.

Item von sandt Sebastians pild gien Nurnberg zu furen dem altenn Wustvelder zu lon 60 dn.[12])

Item als man gangenn ist nach sandt Sebastianspild gien Nurnberg 60 dn. verzertt vnd fur all sach.

Item dem pawren vom Rettenperg von sant Sebastiann zu fuhren von Nurnberg 60 dn.

Item als Marx maler herauß was, hat er verzert mit allen sachenn 4 lb. 6 dn.

Item dem Maler an dem pild Sebastians geben XV gulden.

Item des Marx malers sun[13]) geben zu trinckgelt 3 sh dn.

Item dem Wustvelder herausgefuren von dem Sarch von Nurnberg 4 sh. dn.

Item fur clammer zu sant Sebastians täfell 8 dn.

1479. Item 5 dn. fur ein slos zu sandt Sebastian.

Item dem maler an sand Sebastians pild 2 gulden.

Item dem maler fur zerung 8 gr[oschen].

Item dem Purckel, schneyder, von den zwayen klainen pildlein zu lon von Nurmberg zu tragen 2 gr[oschen].

Item an der Kirchweih zu Osternn feria secunda pasce dem Marx maler von den zwaien pilden s. Kungundt vnd Helena zu vergulden 9 1/1 sh. dn. vnd 2 dn.

1481. Item an s. Ma[r]teinstag vergangen verzert der maler von Nurnberg 36 dn., als man mit ihm redt von sant Michels pild wegen.

1482. Item man hat[14]) geben dem Vlrich Schnitzer fur s. Michelspild vnd die Tafell 24 gulden vnd 1/2 gld. den Knechten zu leykauff.[15])

Item 40 dn. haben wir im pfarrhoff zu leykauff geben, als man den kauff mit dem maler macht.

---

[10]) Haas, Gesch. d. Stadt Velden (Hist. Ver. v. Mfr. 19. Jahresber. 1850).

[11]) Nämlich zu Velden.

[12]) Man könnte bei dieser und den folgenden Angaben an eine bloße Reparatur oder Neubemalung denken, doch verbietet das die hohe, dem Maler bezahlte Summe von insgesamt 17 fl., die kaum für bloße Restaurierung der Altarbilder bezahlt wurde. Wir haben uns die Sache vielmehr wohl so vorzustellen, daß der an Ort und Stelle gefertigte Altarschrein, dann Predella und Aufsatz, sarch und gespreng nach mittelalterlicher Bezeichnung, nebst den leeren Holzflügeln zur Bemalung und Ausstattung mit den Schnitzereien nach Nürnberg verbracht wurde. Eine bloße Restaurierung hätte sich auch nicht auf zwei Jahre erstreckt. Die Dimensionen der drei Altäre dürften wohl nur bescheiden gewesen sein.

[13]) Er hieß gleichfalls Marx; siehe unten.

[14]) Im Orig. haben.

[15]) Die bei Abschluß eines Kaufvertrages übliche Drangabe des Käufers, die gewöhnlich von letzterem und dem Verkäufer gemeinsam vertrunken wurde.

Item 16 gr[oschen] von dem pild herauß zu furen.

Item Vl. Schuster hat verzert nach dem pild gien Nurnberg vnd der maler mit herauß 3 lb. 24 dn. vnd fur stro und nögell.

Item als der maler das jar zu dreien malen herauß ist gewest, hat er verzert 5 lb. 21 dn.

Item 40 dn. verzert am gulden freytag, als man zu s. Gothart sant Michelspild auffmacht.

1483. Item 10 dn. außgeben dem malerknecht, als er dy engel pracht.

Item wir haben geben fur zwenn engel dem Vlrich pildschnitzer 4 1/2 gld. vnd 30 dn.

Item als mann die Engel kaufft zu leykauff geben 9 dn. fur ein maß weins.

Item als der maler hie was, vnd da man die engel aufhenckt verzert 2 gr[oschen].

Item 9 dn. fur schnür zu den Engeln.

1484. Item dem Taler von den Engeln zu leymen und aufzuhencken gegeben 14 dn.

Item dem Vlr. Schuster von des Vlrich malers wegen zu Nurnberg geben an s. Dionisentag 20 sh. dn.

Item dem Fritz Schuster von des Vlrich malers wegen zu Nurnberg geben an s. Dionisientag 10 sh. dn. minus 7 1/2 dn. fur smaltz.

1485. Item Jacob Kunzel von den zwayen pilden von Nurnbergk zu furen 2 sh. dn.

Item dem maler am karfrytag von der pild wegen 10 gulden.

Item dem Kuntzman von des malers wegen zu Nurenbergk 5 sh. minus 12 dn.

Item mer dem Vlrich maler von der pild wegen am letz feirtag II gulden.

1488. 5 dn. dem Schulmaister von ein Engel zu leymen vnd zu machen.

1490. 1/2 gulden dem Cuntzmann; ist man im altens schuldig geblieben von des malers wegen.

1393. Item 5 dn. fur Rebschnur zwm Engeln.

1498. Item 6 lb. fur 6 steb dem maler gen Nurenberg; ist man im fertt schuldig pliben.

1518. 8 lb. 10 dn. ist verzertt wordenn, do man dem Schürstab die Tafel verdingt hat vnnd für zerung deß Schürstabs.

5 lb. 10 dn. dem Petter Apel von der tafel gen Nurmberg zu furen.

25 dn. verzertt, da man die Tafel auffgeladen hat.[16])

21 gulden dem Schurstab vnnd Ist seins tayls an der Taffel also gar bezallt.

60 dn. dem Puttner, das er mit den pawren Ist gen Nuremberg gangen, do man die Taffel Sannt Gotthartz bracht.

4 lb. 20 dn. dem Rotten, pawren, zu fuer von der Taffel von Nuremberg.

5 lb. 7 dn. haben die malerknecht zwm Richter verzert, do sy die Taffel gesetzt habenn.

3 lb. den malerknechten zu Trinckgellt.

3 lb. Heintzen Pecken fur zerung vnnd ander außgab, do er zu Nuremberg der Taffel halben gewest ist.

1519. 7 guldein dem pfleger zum Hohenstein[17]) fur den Schürstab vnd ist der tafeln halben im chor Also gar bezahlt.

---

16) Vgl. die Anm. oben z. J. 1477.

17) Hanns von Kreußen. Er war der Schwiegersohn des Malers. Siehe unt. Anm. 44.

Versuchen wir nun zunächst diese Angaben der Baurechnungen sachlich zu ordnen und sodann über die Persönlichkeiten der angeführten Meister Klarheit zu gewinnen!

Es scheint, daß wir drei Gruppen von Kunstwerken unterscheiden dürfen: 1. Darstellungen aus der Legende des h. Sebastian mit dem Holzbilde des Heiligen und der h. Kunigunde und Helena im Altarschrein, gefertigt 1477—1479 von dem Maler Marcus oder Marx. 2. »S. Michelspild« und »taffel«, ersteres flankiert von zwei schwebenden Engeln und zwei weiteren »pilden«, von der Hand des Malers und Bildschnitzers Ulrich 1481—1485 geschaffen. 3. Altargemälde mit Darstellungen aus dem Leben des Schutzpatrons der Kapelle, des h. Bischofs Gotthardus, gemalt 1518 und 1519 von Schürstab.

Letztere Gemälde befanden sich im Chor des Kirchleins, während wir uns die übrigen Flügelbilder und Skulpturen auf den Altären der beiden Seitenschiffe aufgestellt denken dürfen.

Fassen wir sodann die Namen der beteiligten Meister ins Auge und überblicken die umfangreiche Liste der uns anderweitig bekannten Nürnberger Maler und Bildschnitzer des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, so scheint es an Beziehungen nicht zu fehlen.

Jener »Marx moler«, der in den Jahren 1477—1479 für das Kirchlein St. Sebastianstafel und -bildniß schuf, dürfte einer Malerfamilie Schön angehört haben, die wir in Nürnberg während eines Jahrhunderts durch drei, vielleicht auch vier Glieder vertreten finden. Im J. 1453 erwarb ein Maler Marx Schön das Bürgerrecht in Nürnberg[17a]) und wird von Murr[18]) in seinen Auszügen aus den Nürnberger Steuerlisten als Marx Schön 1459, 1460, 1462, 1463, 1466 und 1467 (die letzten drei Male ausdrücklich als »maler«) auf der Sebalder Stadtseite genannt. 1470 führt Murr sodann eine »Ann Marx Schönin« auf. Es ist dies die gewöhnliche Form, in welcher Witwen genannt werden; es wäre demnach anzunehmen,

---

[17a]) Bürgerbuch v. J. 1453 (R. Kreisarchiv Nürnberg M. S. 234) »Marx Schön Maler dedit 2½ Gulden«.

[18]) Journal zur Kunstgeschichte 15. Teil (1787), pag. 33ff. Murr sagt hierbei selbst: »Ich war auf diesen Namen (nämlich Schön) sehr aufmerksam. Aber kein Martin Schön fand sich niemals.« Er hoffte nämlich einen Zusammenhang zwischen dieser Nürnberger Malerfamilie und Martin Schongauer, auch Schon, Schön, Hüpsch Martin (Dürer »der Hipsch Martin«), Hipsch Martin Schongauer wegen seiner Kunstfertigkeit (?) genannt, herstellen zu können. Doch wissen wir, daß M. Schongauer c. 1450 in Colmar geboren war. Ohne den Murrschen Versuch erneuern zu wollen, sei hier konstatiert, daß ein »Gerhart Hübsch, snizzer« im Jahre 1439 Bürger zu Nürnberg wurde und eine »Gerhard Hübschin, mahlerin« (wohl dessen Ehefrau) zwischen Reminiscere und Pfingsten 1480 daselbst starb (K. Kr. Arch. M. S. 286a). Einen Maler Ulrich Hübsch nennt Hampe (Ratsverlässe I, No. 267) im Jahre 1482.

daß jener Marx Schön zwischen 1467 und 1470 verstorben ist,[18a]) wie er denn auch von Murr in den folgenden Jahren nicht weiter aufgeführt wird.[19]) Daß aber auch nach 1470 ein Maler Marx Schön in Nürnberg noch gewirkt hat, beweist zunächst ein Eintrag in einem Bande der heute im Stadtarchiv befindlichen Protokolle des Nürnberger Stadtgerichts vom 23. August 1484, laut welchem »Marx Schön Maler« den Testamentsvollstreckern der Kunigunde, Konrad Schöns Witwe, den Empfang, der ihm, seinem Sohne Marx, seiner Tochter Apollonia u. A. von letzterer ausgesetzten Legate bestätigt.[19a]) Sodann besitzen wir sogar Nachricht von der künstlerischen Tätigkeit, freilich sehr bescheidener Art, eines oder wohl richtiger des ebengenannten Marx Schön. Ein solcher zeichnete nämlich im Jahre 1471 für den Nürnberger Rat die Initialen in der Reinschrift des Einnahme- und Ausgaberegisters genannten

[18a]) Die Nürnberger Geläutbücher haben freilich keinen derartigen Eintrag.

[19]) Ein Zeugnis für dessen künstlerische Tätigkeit besitzen wir vielleicht in einem Rechnungseintrag des Klosters Heilsbronn, wo neben dem älteren Pleydenwurff auch ein Meister Marcus als Glasmaler genannt wird. Nach Stillfried, Kl. Heilsbronn, pag. 81, Anm. 1 lautet dieser Eintrag: 1466 pro 6 rotis depictis de vitro magistro Marco 7 fl., dem Pleidenwurff pro duabus rotis 3 fl. Nebenbei bemerkt beweist auch diese urkundliche Notiz über Hanns Pleydenwurff, daß die Bedeutung des Letzteren vielleicht doch mehr, als bisher geschehen, auf dem Gebiet der Glasmalerei zu suchen ist. Vgl. meine Notiz über den Tod des »Glasers« Hanns Pleydenwurff in Bd. 26 des Repert. f. K.-W., Meister Berthold von N., ein Glied der Familie Landauer, Anm. 21, wo übrigens Pfincztag statt Pfincgsag zu lesen ist.

[19a]) Conserv. Bd, 1, 1484, pag. 49: Marx Schön Maler confitetur, das im Fritz Nützel, taschner, und Niclas von Breßlaw, pildschnitzer, als vormund Kungunden, Conraten Schönen selig verlaßne wittibe, 20 fl., Marx, sein sun, 6 guldin, Appolonia Röttin, sein tochter, auch 6 guldin und Cristina Haydelmannyn zu Boxdorff 6 guldin, in laut der vermelten Schönyn gescheft, so si ine allen darinn vermaint und geschickt hat, gütlichen und par ausgericht und bezalt haben, darumb sie si und umb alle der vermelten Schönyn verlassen habe fur sich und ir erben gar und gentzlich quitt, ledig und los sagen, kain klag noch vordrung etc. ut in forma meliori. testes: herr Niclas Groland und herr Hanns Imhof. Secunda vigilia Bartholomei [14]84. Vorausgeht (pag. 48b) eine ähnliche Urkunde Lienhart Herdegens, Pfarrers zu Gräfensteinberg (bei Gunzenhausen), vom 20. August des gleichen Jahres, in welcher er denselben Testamentsvollstreckern den Empfang einiger Legate aus der Hinterlassenschaft der Kunigunde Schönin, seiner Schwester, bestätigt. Über die Person der letzteren s. o. im Texte.

Auf beide Urkunden hat schon Wernicke (Mitt. des Ver. f. Gesch. der Stadt Nürnberg, Bd. X, pag. 63) aufmerksam gemacht, doch sind die Daten zu berichtigen. Der oben erwähnte »Niclas von Breßlaw, pildschnitzer« ist identisch mit dem 1455 in Nürnberg zu Bürger aufgenommenen Nicolaus von Breßlau (Bürgerbuch vom J. 1455: Niclas von Preßla, bildsnitzer dedit II gulden). Ob er, wie Wernicke meint, derselbe ist wie der von Lochner, Johann Neudörfers Nachrichten etc. pag. 171 genannte Maler Nikolaus Schnitzer muß zweifelhaft erscheinen.

Jahres.[20]) Auch Murr führt im J. 1480 (freilich nur in diesem) einen »Marx moler« auf der Sebalder Seite an und dieser jüngere Marcus Schön ist wohl der am Sebastiansaltar des St. Gotthardskirchleins beschäftigte Meister. Leider besitzen wir, abgesehen von den obigen, keine weiteren Zeugnisse über seine Tätigkeit oder gar Proben derselben; daß er aber wohl keineswegs zu den letzten Vertretern künstlerischen Schaffens in Nürnberg gehörte, beweist der Umstand, daß auch Veit Stoß für ihn tätig war. Überliefert ist uns diese Tatsache in einem Protokoll des Stadtgerichts vom 23. März 1515, welches überdies den Nachweis liefert, daß unser Meister von Velden der Vater des als Dürerschüler bezeichneten Formschneiders Erhard Schön war, der bis 1542 tätig, als Mitarbeiter an einer Reihe hervorragender, illustrierter Druckwerke erscheint.[21]) Gestorben ist Marx Schön d. J. nach dem Totengeläutbuch von St. Sebald zwischen Lucie (13. Dezember) 1510 und Fasten 1511.[22]) Verwandt mit ihm — vielleicht ein Bruder oder Vatersbruder — war jener, in dem erwähnten Stadtgerichtsprotokoll vom 23. August 1484 als verstorben genannte

---

[20]) Jahresregister im K. Kr. Arch. Nürnberg, No. 17, 2. Frage: »Item 7 sh. [sc. dedimus] Marx Schön maler von diesem Register zu malen. Act. ut supra (= sexta post Cantate. 17. Mai 1471). Auf diese Tatsache weist schon Baader, Beiträge II, pag. 4 ohne Quellenangabe hin; seine weitere Angabe über eine gleiche Tätigkeit Schöns im J. 1479 fand ich nirgends bestätigt.

[21]) Stadtarchiv Nürnberg. Cons. 19, fol. 96b: Erhart Schon, Maler, bekennt Veyten Stoßen achtzehend halben [= 17 1/2] gulden verrechents gelts fur arbait, so Marx Schon, sein vater, empfangen, zu bezalen, zwuschen hie und Johanns Baptista als erclagt, ervolgt [= vor Gericht erstritten] und unverneut. Act. ut supra [= Sexta post Letare den 23. marcii 1515]. Dazu gehört der Eintrag in Cons. 20, fol. 1a. In sachen Veit Stoß contra Erhart Schon ist auf die bekanntnuß, in conservatorio No. 6 (= 19 neuer Nr.) am 96. plat eingeschriben, umb den hinderstelligen rest 14 1/2 fl. dem richter bevelch geben dem cleger mit execution zu verhelfen. actum ut supra (= secunda post Martini, den 12. novembris 1515). Zur Biographie Erhard Schöns (vgl. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches, pag. 201 u. 202) möge hier nachgetragen sein, daß er zu Nürnberg zwischen 14. September und 13. Dezember 1542 verstarb (Totengeläutbuch von St. Sebald im Germ. Museum 1517—1572, fol. 73b: Erhard Schonn Moler am Weinmarckt). Nach dem Tode seiner ersten Ehefrau Helena, gest. 1540, zwischen 14. Sept. und 13. Dezbr. (Germ. Mus. a. a. O. fol. 65: Helena Erhart Schonin malerin am weinmarckt) verheiratete er sich am 20. Juli 1541 mit einer Barbara Scheblerin (Ehebuch von St. Sebald 1524—1545 im Pfarrarchiv daselbst: Erhart Schön, Maler, Barbara Scheblerin 20. julii).

[22]) K. Kr. Arch. Nürnbg. M. S. 1086a »Marx Schon maler«. Seine Ehefrau ist vielleicht die 1484 verstorbene Anna Schon. (Totengeläutbuch von St. Lorenz, ebenda: »Item [man läutete] Anna der Schon mallerin pey frawen prwdernn«. Doch könnte auch die oben erwähnte Witwe des älteren Marx Schön, wenn wir wirklich beide trennen wollen, gemeint sein. Ebenso muß es zweifelhaft bleiben, auf wen sich der Eintrag in dem Nürnberger Jahresregister No. 16 vom Jahre 1470 bezieht, woselbst wir unter den Einnahmen von »Buß vnd Vntzucht [= grobem Unfug]« finden: »Item 15 sh. vom Marx

Konrad Schön,[23]) auch er Maler, wie ein Vortrag in einem Nürnberger Ewiggeldbuch erweist, in welchem er 1467 neben seiner Ehefrau Kunigunde als »Conrat Schon Maler« erscheint.[24]) Murr führt ihn 1455, 1459, 1460, 1466 und 1478 auf, das letzte Mal ausdrücklich als »Conr. Schönmaler«. Die Witwe (»Kun Schönmalerin«) nennt Murr 1481 und 1482; 1484 ist sie, wie oben erwähnt, gestorben.

Vermögen wir bei jenem »Marx maler« der Baurechnungen mit ziemlicher Gewißheit an einen bestimmten, uns anderweitig bekannten Meisternamen anzuknüpfen, so ist dies nicht in gleichem Maße bei jenem (wohl sicherlich auf ein und dieselbe Persönlichkeit gehenden) »Vlrich Schnitzer«, »Vlrich pildschnitzer« und »Vlrich maler« der Fall, der die Flügelbilder und Schnitzwerke des St. Michaelaltares schuf. Wir können an einen Vlrich pildsnitzer denken, welcher im Jahre 1461 das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb[25]) oder an den Ulrich Huber Bildsnytzer, der sieben Jahre später Bürger in Nürnberg wurde,[26]) schließlich, doch am wenigsten wahrscheinlich, käme ein Vlrich Mullner Moler in Betracht, welcher im Jahre 1457 gleichzeitig mit den Malern Pleydenwurff und Hanns Heller gegen Zahlung von 2 fl. das Bürgerrecht erhielt.[27]) Auch einige andere uns vorliegende archivalische Notizen über einen Vlrich pildschnitzer aus den Jahren 1478,[28]) 1483 und 1485[29]) und einen »Vlrich

briefmalerin.« Bezeichnenderweise liefern überhaupt die Einnahmeposten aus den eben genannten Delikten manche Ausbeute für den Nürnberger Kunstchronisten. So verfiel z. B. der Sohn des älteren Pleydenwurff und Stiefsohn Wolgemuts im J. 1482 einer Strafe von 10 Schilling, weil er bei einer Streiterei vom Leder gezogen hatte (Jahresregister No. 19, 1482. Item 19 sh. vom Wilhelm Pleidenwurf werzuckens[halb]).

[23]) Gestorben am 5. Januar 1479. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz im K. Kreisarchiv: Am oberstag (= 6. Januar 1479) lewtt man dem Contz Schun, maller. In dem von St. Sebald wird er als »Conr. Schen maler« unter den Lucie 1478 bis Reminiscere 1479 Verstorbenen aufgeführt.

[24]) K. Kr. Arch. Nürnberg, Ewiggeldbuch No. 32, Eintrag No. 689: Conrat Schon maler und Kungund uxor haben kauft 4 gulden ewiggelts lands[werung] umb 96 guldein derselben werung, je ein gulden umb 24 guldein, antreten Walpurgis proxime. Dare ut in forma conjuncta manu etc. Actum feria quinta post Bartholomei apostoli (27. August) anno etc. 67mo. habet literam.

[25]) Bürgerbuch v. J. 1461, k. Kr. Arch. Nürnb. M. S. 234: »Vlrich pildsnitzer dedit 2 guldein.«

[26]) Bürgerb. v. 1468, ebenda M. S. 235: »Vlrich Huber Bildsnytzer 2 fl.«

[27]) Bürgerb. v. 1457, ebenda M. S. 234: »Vlrich Müllner Moler dedit 2 gulden.«

[28]) Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, Bd. I, No. 152 vom 9. Mai 1478: Item Ulrichen pildsnitzer ist vergonnt einen der stat turn zu einem muster, wasser in die Höhe zu pringen, zu gebrauchen. Vgl. auch Anmerkung 18 am Schluß.

[29]) K. Kr. Arch. Nürnberg: »Paw der thürn zu s. Sebolt de anno 1481—1490«, Einnemen von allerley zeug 1483: Item sambstag nach unser lieben frauen tag assum-

Pildschnitzer, maler« aus dem Jahre 1483[30]) geben uns keine weiteren Anhaltspunkte für die Identifizierung unseres Veldener Meisters.

Was endlich den dritten uns in den Baurechnungen von 1518 und 1519 entgegentretenden Meisternamen betrifft, so dürfte der hier genannte Schürstab identisch sein mit jenem Maler Lienhart Schürstab, der uns bald mit diesem vollen Namen, bald als »der Schürstab« in Nürnberg während der Jahre 1489—1519 begegnet. Zuerst wird sein Name, so viel ich sehe, im Jahre 1489 anläßlich des Kaufes eines Hauses erwähnt. Am 26. Oktober letzteren Jahres kaufte »Lienhart Schurstabe, der Maler, Burger ze Nuremberg«, von Lienhart von Plaben das Erbrecht an einem Haus neben Jörg Diether's, Goldschmieds, Hause unter der Veste am Eck[31]) um 100 fl. Rh. Landswähr. Am 10. November wurde der Kauf vor dem Stadtgericht verlautbart und versprach der Meister gleichzeitig die volle Kaufsumme bis zum nächsten Walpurgistag zu entrichten. Diese Urkunde ist uns abschriftlich in den heute gleichfalls im Nürnberger Stadtarchiv verwahrten städtischen »Erbebüchern« über den Verkauf von Erbe und Eigen überliefert[32]) und diese »libri literarum« neben

cionis genant, den 16. augusti, von Vlrichen pildschnitzer für 3 stein 6 lbr. alt, [tut] novi lbr. 1 sh. 10 hlr. —. Ebenda 1485: Item freitag nach Mathie den 25. februarii im 85. jar von Vlrichen pildschnitzer fur ein stuck steins 6 lbr. alt, tut novi lbr. 1 sh. 10 hlr. —.

30) Ebenda: Ausgaben 1483, Maler: Item pfintztag nach Laurenti, den 14. augusti, zalt meister Vlrichen Pildsnitzer, maler, von dem ersten fanen auf den turn gen der wag zu malen 8 lbr. 12 dn,, mer von ainem clainen fanen, so auf den gemelten turn gehört solt haben und doch zu klain gewesen ist, zu malen 6 lb. und von der stangen mit rot anzustreichen, doch von der kirchen öl, 2 lb. 7 dn., facit 16 lb. alt, 19 dn., novi lbr. 4 sh. 3 hlr. 2.

Item sambstag nach unser lieben frauen tag concepcionis genant, den 14. decembris, zalt von dem andern fanen auf den Turn gen s. Mauritzen zu malen 12 lb. 18 dn., mer von der stangen mit rot anzustreichen und mit der kirchen öl zu trenken 2 lb., mer von dem vensterwerk bei der schlachgloken mit schwarz auszustreichen 10 lb., mer den gesellen zu drinkgelt 1 lb. alt 18 dn., novi lb. 6 sh. 8 hlr. 0.

Auf die Tatsache hat schon Baader, Beiträge I, 57 ohne Quellenangabe aufmerksam gemacht.

[Inzwischen fand Verfasser rechnerische Aufzeichnungen über einen von Wolgemut für das Stift Feuchtwangen (Mittelfranken) gemalten Marienaltar, in welchen gleichfalls ein »Vlr[ich] möler« und »Maister Vlr[ich]« neben Wolgemut im Jahre 1485 genannt wird. Er hofft in Bälde an dieser Stelle die betreffenden Notizen veröffentlichen zu können.]

31) Also in unmittelbarer Nähe Wolgemuts und Dürers Vater.

32) Nürnberger Stadtarchiv: Litterarum O, pag. 69b: [. . Schultheiß und die Schöffen der Stadt Nürnberg bekennen] das fur uns kam in gericht Lienhart Schurstab, der maler, burger zu Nuremberg, und bracht mit unsers gerichts buch, das die erbern Jörg Füterer und Anthoni Kräß vor gericht auf ir aide gesagt hetten, das si des geladen zeugen weren, das Lienhart von Blaben, auch burger zu Nuremberg, am montag nach

den schon erwähnten stadtgerichtlichen Protokollbänden (libri conservat.) geben uns erwünschte Aufklärung über die Familienverhältnisse des Malers.[33]) Ganz besonders lehrreich ist in dieser Beziehung der Eintrag vom 29. April 1500 (Lochner III, pag. 20), nach welchem sich Lienhart Schürstab der Maler mit dem Kartenmaler Sebald Wirbs, Bürger zu Nürnberg, über die Hinterlassenschaft des Kartenmalers Hans Schürstab, dessen Witwe Seb. Wirbs geheiratet hatte, gemäß einer früheren Vereinbarung vom 20. Dezember 1494 nunmehr nach dem Tode der Agnes[34]) endgültig verträgt. Wir erfahren dabei, daß jener Hans Schürstab[35]) der Bruder des Lien-

s. Crispini und Crispians tag (= 26. October) nächstvergangen vor ine fur sich und all sein erben verjehen und bekannt, das er recht und redlich verkauft und zu kaufen gegeben hett sein erbschaft an dem haus neben Jörgen Diethers, goldschmids, haus unter der vesten am ek gelegen, ime demselben Lienharten Schürstab und allen seinen erben zu haben und zu nießen furbaß ewiglich und glopt in des zu weren fur erbe als erbs und diser stat recht were und auch nemlich also, das er furo mit seins ainshanden damit thun und lassen möcht, wie und was er wolt, ungehindert von männiglich, wann er ime auch nemlich summa 100 guldin reinisch landswerung ze dank bar dafur ausgericht und bezalt, darumb er ine und sein erben für sich und sein erben gar und genzlich quitt, ledig und lose gesagt hette und das alles were auch geschehen mit willen und wort frauen Margrethen Mathis Ebners selicher wirtin, der die aigenschaft daran were, doch mit der beschaidenhait, das Lienhart Schurstabe und seine Erben ir und iren erben aigengelt järlich daraus zinsen und geben solten vier gulden der statwerung zu Nuremberg halb auf s. Walpurgen tag und halb auf s. Michelstag, als aigengelts und diser statt recht were, auch furbaß ewiglichen, als das Anthoni Ebner, ir sone, vor den obgenanten Zeugen in gericht von irenwegen auch angesagt und bekannt hett. dentur litere. testes Vlman Stromer und herr Jacob Groland. 6ª post Mart. 89no.

Der vorgenant Lienhart Schurstab confitetur: wiewol der kaufbriefe hievor ganze bezalung der kaufsumma inhalt, so sei er doch dem obgemelten Lienharten von Blaben und seinen erben noch 30 guldin reinisch daran hinterstellig schuldig zu bezalen auf s. Walpurgen tage nachstkünftig, darumb auch das vermelt haus bis zu bezalung derselben pfand sein und beleiben solt, das die vorgemelt Ebnerin als aigenfrau auch also verwilliget hat, doch ir an irer aigenschaft, zinsen und rechten, daran habende, ganz unschedlich. testes et act. ut supra.

33) Die älteren Bände beider Serien entbehren der Register. Einen sehr willkommenen Ersatz bieten die von dem ehemaligen Stadtarchivar Lochner angelegten, überaus fleißigen Inhaltsangaben von in kunst- und kulturgeschichtlicher Hinsicht wichtigen Urkunden dieser Bestände. Wo im folgenden Lochner zitiert wird, sind diese Excerpte gemeint.

34) Sie ist gemeint in dem Totenbuch von St. Lorenz mit dem Eintrag zum Jahre 1498 (zwischen 26. Juni und 7. Juli): »Item Karttenmoelerin, die den Schurstab gehabpt heytt.« Der entsprechende Eintrag im Totenbuch von St. Sebald lautet: »Agnes Sebald Wirbsin. Gestorben ist »Sebolt Wirbscz, kartenmoler« an Walburgis« 1513.

35) Gestorben vor 1494. Ich halte ihn auch für jenen »Schürstab, kartenmaler«, dem am 14. Mai 1490 verboten wird, alte Papierhadern, welche er nicht in Nürnberg verarbeitet, zu kaufen oder zu verschicken. Hampe, Ratsverlässe, Bd. I, No. 410. 1491 (quinta post Margrethe, 14. Juli) wird er im Verein mit dem Kartenmaler Jacob Berchinger als »Hanns Schürstab, Kartenmacher« genannt (Lochner I, pag. 3).

hart war und lernen die Mutter der beiden Brüder, Agnes, und die Ehefrau des Lienhart, namens Ella, kennen.[36]) Letztere, die ihm mehrere Kinder geboren hatte, muß nicht lange darnach gestorben sein, da wir im Jahre 1504 eine Agnes Schürstabin als Ehefrau des Meisters treffen,[37]) die nun in den folgenden Jahren bald allein, insbesondere bei Erbauseinandersetzungen mit ihrer Offnerschen Verwandtschaft, bald an der Seite des Malers genannt wird. Gestorben muß letzterer vor dem 14. September 1519 sein, da sich unter diesem Datum die Kinder erster Ehe mit ihrer Stiefmutter Agnes »vmb vatterlich vnd mutterlich anerstorben erbgut« vertragen.[38]) Nicht genannt wird in dieser Abmachung ein älterer Sohn, gleichfalls Leonhart geheißen, welchem der Vater »der alt Schürstab« schon 1516 (27. Juni) 21 fl. 1 ort seines mütterlichen und »vierschwesterlichen« anerstorbenen Erbteils ausbezahlt hatte, worüber der Sohn mit Genehmigung seines Vormunds Jörg Selnecker quittiert.[39]) Er wird auch (nach dem Tode des Vaters) in einer Urkunde vom 4. Dezember 1521[40]) genannt, in welcher Linhart Seybot, Bürger zu Nürnberg, und Barbara, dessen Ehefrau, bekennen, daß sie »verschiner tag« das Erbrecht an einem Haus »vnntter der veßten an einem eck neben Jorigen Diethers behawsung gelegen, darinnen etwa ‚Lienhart Schurstab Maler der alt' geseßen were«, Lienhart Schürstab dem Jüngeren für 30 fl. verkauften; nun habe aber Konrad Volckamer den Kauf, der ihm als Eigenherrn des Hauses nach dem Nürnberger Stadtrecht zuvor angeboten worden war, selbst angenommen. Act. in judicio quarta post Andree 4. Decembr. 1521. Näher sind wir über den Verlauf der Sache nicht unterrichtet, jedenfalls muß aber der junge Lienhart Schürstab wieder in den Besitz des Erbrechtes am väterlichen Hause gekommen sein, da Lochner aus Lit. 40, fol. 1256 eine Urkunde vom 21. Juni 1527 zitiert, in welcher »Jörg Dietherrs Behausung unter der Veste zwischen Kungund Ricterin und Linhard Schürstabs Häusern gelegen« erwähnt wird.

[36]) Lochner bemerkt dabei: »Nachdem die Mutter der beiden Brüder, Agnes, genannt wird und die Vermittlung durch Ulmann Stromer und Friedrich Camermeister geschah, läßt sich die Tradition von der Säugamme und von der unehelichen Geburt der beiden Brüder nicht wohl mehr halten.« Ich konnte nicht finden, worauf hier Lochner anspielt. Vielleicht liegt eine Erinnerung an das ratsfähige Geschlecht der Schürstab vor, mit welchem die Familie des Meisters, soviel ich sehe, keinen Zusammenhang hat.

[37]) Tochter des Bäckers Peter Offner und in erster Ehe mit dem »Singer« Hanns Praun dem Jüngeren vermählt.

[38]) Konserv. Bd. 26, fol. 58b. Nach Lochner Sel. I, pag. 51 erhielt die Witwe Agnes am 7. November 1519 das bekannte Bratwurstglöcklein in Nürnberg um 8 fl. in Pacht.

[39]) Ebenda Bd. 22, fol. 89.

[40]) Literar. Bd. 33, pag. 194.

Auch der künstlerische Erbe des Vaters scheint der jüngere Schürstab gewesen zu sein, da in einem am 2. Oktober 1521 vor dem Stadtgericht zum Austrag gebrachten Klaghandel »Lienhart Schurstab maler« aufgeführt wird, wobei sich der Streit um eine »tafel« handelt, die der letztere dem Kläger um 53 fl. »gefaßt« hatte.[41]) Auch Lehrlinge Lienh. Schürstabs d. J. werden 1521 und 1524 genannt. Für unser St. Gotthardsbild kann er wohl kaum in Betracht kommen, da er ja 1516, wie wir oben sahen, erst zu seinen Jahren gekommen war und zudem der prägnante Ausdruck unserer Baurechnungen »der Schürstab« ohne weiteren Zusatz eher für den älteren, längst bekannten Meister geeignet erscheint, wie er auch für diesen in den wenigen, jetzt zu betrachtenden anderweitigen Zeugnissen über das Schaffen unseres älteren Lienhart Schürstab gebraucht wird.

Wenn soeben der Ausdruck »Schaffen« gebraucht wurde, so scheint derselbe freilich angesichts unserer Quellenangaben zu hoch gegriffen; wir müssen uns aber erinnern, wie sehr und wie lange noch, selbst während und nach der Glanzzeit der Nürnberger Kunst handwerkliche und künstlerische Tätigkeit ineinander übergingen, oder, mit Mummenhoff zu sprechen, »wie in dem edelsten aller Handwerke die eigentlich künstlerische Arbeit von der mehr handwerksmäßigen keineswegs stets getrennt war, sondern oft genug mit ihr Hand in Hand ging«.[42]) So kann es uns nicht überraschen, wenn wir unseren Meister »Schurstab den maller« im Jahre 1509 bei dem Neubau des St. Michaelschörleins der Frauenkirche zu Nürnberg in rein handwerklicher Weise beschäftigt finden[43]) oder wenn der alte Christoph Scheurl seinem Sohne den brieflichen Auftrag erteilt, durch »Gevatter« Schürstab eine eiserne Truhe inwendig gut rot anstreichen zu lassen.[44]) Etwas mehr unseren Begriffen von künstlerischer

---

41) Conserv. 29, fol. 17b. »Fassen« erklärt Schmeller, Bayer. Wörterbuch mit »bemalen, anstreichen«. Einen Altar fassen = ihn bemalen.

42) Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. Bayr. Gewerbezeitung 1891, No. 24.

43) Baader, Beiträge, Erste Reihe, pag. 109.

44) Germ. Museum, Scheurl. Arch. Act. I, 81. Die betreffende Stelle des Briefes (dd. 10. April 1518) lautet: Ich uberantburt euch hiemit 13 fl. 30 dn.; soviel solt ir von Mathessenn Sauermann und Gabriell Nutzellnn auch entphahen und meister Jacoben Pulmann, dem schlosser, oberhalb S. Katherinenn umb die eiserne truchen, die ir gesehen habt, 25 fl. und seinen knechten 60 d. entrichten und di truchen durch des schlossers knecht meinem gevattern N. Schurstab, dem maler, haimfuren lassen, der sol sie auswendig grab und innwendig gut rot anschtreichen, davon solt ir ime 3 h. geben und alsdann die truchen in stro und plachenn binden lassen und eurem bruder Albrechten schiken . . . (Das N vor Schurstab steht in einer Lücke und soll den Vornamen des Malers, der dem Briefschreiber augenblicklich nicht gegenwärtig war — wahrscheinlich wurde der Meister auch im Umgang nur immer »der Schurstab« genannt — andeuten. Die Benennung »mein Gevatter« scheint darauf hinzuweisen, daß der Maler

Tätigkeit nähern sich die Aufträge, welche ihm der Nürnberger Rat in den Jahren 1513, 1516 und 1519 erteilte, nämlich die Wappen an den Katafalken, welche man bei den Totenmessen für den Erzbischof Ernst von Magdeburg, den König Ladislaus von Böhmen und Kaiser Maximilian in der Spitalkirche, bzw. für den zweiten ausnahmsweise im Barfüßerkloster, aufschlug, zu malen.[45])

Zum Schlusse drängt sich uns noch die Frage nach dem Schicksal jener Bildwerke und Altargemälde des St. Gotthardkirchleins auf. Es wurde schon oben darauf hingewiesen, daß bereits im Jahre 1538 die Kapelle als »zerrissen« und öd liegend bezeichnet wird, wohin aber der Schmuck seiner Altäre gebracht oder verschleppt wurde, darüber fehlen uns weitere Nachrichten.[46])

Patenschaft bei einem der Kinder des alten Scheurl übernommen hatte.) Ähnlicher untergeordneter Art sind auch die Aufträge, die Anton Tucher in den Jahren 1509, 1511, 1512, 1513, 1516 und 1517 dem Maler gibt. Eine Ausnahme bilden vielleicht die »gemalte tuchlen auf teffelen czu richten« vom Jahre 1514. (Loose, A. Tuchers Haushaltungsbuch, 1877.)

Hier mögen auch die archivalischen Notizen über die Verwandtschaft des Meisters mit dem Hohensteiner Pfleger folgen. In dem Ausgaberegister des Nürnberger Landpflegamts v. J. 1514/15 (K. Kreisarchiv) heißt es zum Jahre 1514: Pfleger zum Hohenstein. Item was Hanßen von Kreußen geben wirt, das er in seinem einnemen verrechen soll, stet hienoch: . . . adi 22. augosto geben auf sein begeren an seinem sold, nam sein schweher (= Schwiegervater), der Schurstab, von seinen wegen ein, 20 gulden thuen novi h. 42 sh. 0. adi 24. december auf sein begeren geben wir seinem schweher, dem Schurstab, 20 gulden an munz novi h. 42 sh. 0. Im Zusammenhalt mit dem letzten Vortrag der Baurechnungen kann wohl kein Zweifel sein, daß unser Meister gemeint ist.

45) Nrbg. Kreisarchiv, Totenbücher I, pag. 64, 24. August 1513: »Item dem Schurstab fur zwei wapen gemalt d. 30.« Ebenda, pag. 66, 3. Mai 1516: »Dem Schurstab maler fur zehen wapen h. 2 d. 10.« Ebenda, pag. 71, 28. Januar 1519: »Item dem Schurstab fur die wapen zu maln 26 lb.« Auf die Tatsache hat schon Baader ohne Quellenangabe aufmerksam gemacht.

46) Man möchte auf grund der oben erwähnten Notiz, wonach die Glocken des Kirchleins auf das Rathaustürmchen, das Chorgestühl in die Pfarrkirche zu Velden gebracht wurden, zunächst auch für die oben beschriebenen Skulpturen und Gemälde an letztere denken. Doch ist von diesen daselbst nichts mehr zu finden. Haas, Geschichte der Stadt Velden (19. Jahresber. d. histor. Ver. in Mittelfr. 1850) sagt von der Kirche: »Die Kirche hat einen Altar von sehr schöner Bildhauerarbeit vom Jahre 1367 mit 2 Büsten des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde; auch sind darin sehenswerte Gemälde aus altdeutscher Schule.« Heute befinden sich nach freundlicher Mitteilung Herrn Pfarrer Redenbachers daselbst an älteren Kunstwerken noch vor: auf dem großen Altar eine Marienstatue mit dem Jesuskind, XIV. s. (?), wohl dasselbe Bildnis, das Bundschuh, Lexikon von Franken 1804 nennt; ein kleiner Altar mit einem Aufsatz, früher wohl Untersatz, darauf Ölgemälde: Christus mit den Zwölfen, ein Bruststück (nach der Pfarrbeschreibung): »wo nicht von Alb. Dürer selbst, doch seiner würdig«, zur Seite ein Schnitzwerk (XIV. s. ?), die Apostel darstellend; ein weiteres Schnitzwerk: Maria von Engeln um-

Möchten diese Zeilen dazu beitragen, nicht nur das Andenken an einige Zeit- und Kunstgenossen Wolgemuts und Dürers zu erneuern, sondern auch den vielleicht noch in den Depots unserer Galerien und Museen verborgenen Zeugnissen ihrer fleissigen Hand ans Licht zu verhelfen!

geben, darunter ein Gemälde auf Holz: die 14 Nothelfer; endlich in einem Seitenraum der Kirche: 2 Engel das Schweißtuch der Veronika haltend. Es wäre immerhin möglich, daß jener Untersatz oder Predella (Christus mit den 12 Aposteln) mit Lienhart Schürstab in Verbindung zu bringen wäre. Die Sache dürfte einer weiteren Untersuchung würdig sein.

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers.

Von **Paul Kalkoff.**

Dürer im Mittelpunkt der lutherischen Bewegung in den Niederlanden und sein Verhältnis zu Erasmus von Rotterdam.

In einer im XX. Bande dieser Zeitschrift (1897) veröffentlichten Untersuchung[1]) habe ich nachgewiesen, wie der große Nürnberger Künstler, der bereits in seiner Heimat sich mit warmer Anhänglichkeit

[1]) Mit der Zusammenfassung meiner Resultate in H. W. Singers »Versuch einer Dürer-Bibliographie«, Straßburg 1903, Einl. p. VIII und S. 36 Nr. 531, kann ich mich durchaus einverstanden erklären. — Ein paar Nachträge zur Identifizierung der Personen des niederländischen Tagebuchs mögen hier notiert werden; Es ist nicht angängig, zur Erklärung des »Förherwerger« (Lange-Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß S. 136, 20) den damaligen Sekretär der österreichischen Provinzialverwaltung Fernberger heranzuziehen (Leitschuh, Dürers Tagebuch S. 142), seit sich das Wort ungezwungen als eine Entstellung des Namens des mit Dürers Leibgedingsache beschäftigten Sekretärs Erasmus Strenberger (Repertor. XX, S. 462, Anm. 66) auffassen läßt. — Der Matthes, dem Dürer Ende Oktober, als die kaiserliche Kanzlei gewiß schon mit der Ausfertigung der vom 4. Nov. datierten Urkunde beauftragt war, für 2 fl. Kunstblätter verehrte, ist kein anderer als der unter dem Aktenstück als Registrator unterzeichnete M. Püchler, den wir früher als Buchhalter der Hofkammer und auch auf dem Reichstage als Registrator der kaiserlichen Kanzlei nachweisen können (Fontes rerum Austriac. I, 1, S. 82. 248. S. Adler, Organisation der Zentralverwaltung unter Maximilian I, Leipzig 1886, S. 134ff. Lange-Fuhse S. 387). — Der Sohn des höchst einflußreichen kaiserlichen Rates und württembergischen Kanzlers Dr. Gregor Lamparter, den Dürer in Brüssel porträtierte, hieß Johannes und stand anscheinend auch im Dienst der österreichischen Verwaltung; er wurde 1521 in Begleitung des Verwesers des Schatzmeisteramts von dem berüchtigten Raubritter v. Absberg weggefangen. S. meine Rezension in Sybels Histor. Zeitschr. Bd. 89, S. 299. — Für seinen Landsmann A. Kunhofer (Repert. XX, S. 445) interessierte sich Dürer schon deswegen, weil dieser ein tüchtiger Mathematiker und Astronom war, den als solchen (1514 Mitglied der zweiten Mathematikerschule in Wien) nachgewiesen hat G. Bauch in seiner »Studie« über »die Rezeption des Humanismus in Wien«, Breslau 1903, S. 128. — In Repert. XX, S. 451 setze in Anm. 31: »Lange-Fuhse S. 175, 28« in Anm. 32; »Lange-Fuhse S. 147, 9«. — S. 458 Anm. 56 streiche die nach Monseur gemachte Angabe über Egmonds Ernennung zum landesherrlichen Inquisitor; er fungierte hier lediglich als theologischer Beisitzer. Vgl. meine »Anfänge« Heft II, S. 75f.

an Luthers Person und Lehre erfüllt hatte, während seines Aufenthalts in Antwerpen vom August 1520 bis in den Juli 1521 den Berührungspunkt von vier Kreisen bildete, die jeder in seiner Art durch eifrige Vertretung und wirksame Verbreitung der neuen evangelischen Lehre sich so hervortaten, daß sie samt und sonders den äußersten Argwohn und den schärfsten Unwillen der entschlossenen Verteidiger der alten Kirche erregten und der Entschluß zu rücksichtsloser Verfolgung und Vernichtung der ketzerischen Gruppen schon gefaßt war, als es einigen von ihnen infolge der ersten drohenden Kundgebungen ihrer scharfblickenden Feinde ratsam erschien, sich durch rechtzeitige Flucht dem Verderben zu entziehen oder durch Verzicht auf offene Propaganda in ein schützendes Dunkel zurückzutreten, während die übrigen ein furchtbares Strafgericht über sich ergehen lassen mußten.

In einer vom Verein für Reformationsgeschichte herausgegebenen Arbeit[2]) habe ich nun versucht, über diese verheißungsvollen Anfänge der evangelischen Bewegung besonders in Antwerpen auf Grund wertvoller, bisher nicht beachteter Quellen weiteres Licht zu verbreiten, nur daß es mir angezeigt schien, bei der Beschaffenheit des meist von gegnerischer Seite stammenden Materials und dem wenigstens in den südlichen Niederlanden zunächst vollständigen Siege der von der kaiserlichen Macht geschützten Kirche auch im Titel »die Anfänge der Gegenreformation« in den Vordergrund zu stellen. Das Gesamtbild von dem alle Schichten der Bevölkerung und selbst die leitenden Kreise der städtischen Regierung berührenden machtvollen Vordringen der lutherischen Ideen, denen zunächst nur eine kleine Gruppe streitlustiger Mönche und Professoren sich entgegenstemmte, während der streng kirchlich gesinnte Kaiser seine durch politische Nöte arg gelähmte Macht zunächst nur mit den diplomatischen Künsten des »Dissimulierens« und »Temporisierens« geltend zu machen wagte, ist zugleich der beste Beweis für die Richtigkeit der von mir für Dürers damalige Lage angenommenen Auffassung: für seine leidenschaftliche und begeisterte Übereinstimmung mit den fortgeschrittensten Führern der lutherischen Richtung und für die schwere Gefährdung seiner Existenz bei längerem Verweilen an so exponierter Stelle.

Ehe ich nun dazu übergehe, die Stellung, die Tätigkeit und die Schicksale dieser einzelnen Gruppen, unter deren geistigem Einflusse Dürer sich damals bewegte, in erster Linie die des Erasmus von Rotterdam[3]) genauer zu präzisieren, überblicken wir kurz den Verlauf

[2]) Heft 79 und 81. Halle 1903 und 1904.

[3]) Dem bald nach Dürers Ankunft schon Mitte August beginnenden Verkehr des Künstlers im Freundeskreise des Erasmus zu Antwerpen verdankte er auch die Be-

der religiösen Bewegung, wie sie sich während Dürers Anwesenheit in den Niederlanden so viel leidenschaftlicher, eindrucksvoller, umfassender abgespielt hat, als bisher angenommen wurde.

Dürer ist hier von dem Ausbruch des offenen, rückhaltlosen Kampfes, wie er mit der Publikation der Verdammungsbulle vom 15. Juni 1520 eröffnet wurde, von der hiermit anhebenden unversöhnlichen Entzweiung der Geister und endgültigen Trennung der beiden Lager weit eher und drastischer berührt worden, als es selbst in Nürnberg geschehen wäre. Denn während hier erst im Spätherbst das Auftreten Ecks als Vollstreckers der päpstlichen Sentenz sich bemerkbar machte und in seiner Heimatstadt die Bannung seiner Freunde Pirkheimer und Spengler als vorsichtig gewahrtes Staatsgeheimnis behandelt wurde, haben die Löwener Theologen, an der Spitze einige fanatische Karmeliten und Dominikaner, die »furchtbare Bulle«, wie Erasmus sie damals nannte, deren Zustandekommen im Schoße der Kurie sie wirksam zu fördern verstanden hatten, in ihrer Heimat schon mindestens einen Monat eher verkündet, als der für Westdeutschland zum Exekutor bestellte päpstliche Nuntius Aleander hier am kaiserlichen Hofe erscheinen konnte. Die weitere Auseinandersetzung wird ja noch eindringlicher lehren, was für ein empfängliches Gemüt eine Berührung mit dem Rotterdamer in jenen Tagen der höchsten Spannung zu bedeuten hatte; zunächst sei nur darauf hingewiesen, daß schon die erste Begegnung mit dem großen Gelehrten, bei der sich Dürer am 1. September in Brüssel bewogen fühlte, seine Züge im Bilde festzuhalten[4]), ganz unter dem Einflusse des anhebenden

kanntschaft mit dem »Lombarden, Meister (magister) Augustin«, dem er die beiden Holzschnitte imagines coeli verehrte, woraus man ganz richtig auf einen Gelehrten als Empfänger der Gabe schloß (Lange-Fuhse S. 116, 7). Gemeint aber ist der Neapolitaner Augustin Scarpinello, damals Sekretär des als theologischer Berater des Kaisers vielfach von Erasmus brieflich angegangenen Mailänders Aloisius Marliano, Bischofs von Tuy. Erasmus schrieb am 13. Dezember dem Begleiter des einflußreichen kaiserlichen Staatsmannes von Löwen aus einen launigen Brief (Erasmi epist. Basel 1521, p. 568. Leydener Ausg. III, col. 602) und erkundigte sich nach seinen ciceronianischen Studien; dieser wieder ermangelte nicht den seither gegen Erasmus gar argwöhnisch gewordenen Patron im Frühjahr als »der eifrigste Verteidiger des Erasmus« zu dessen Gunsten zu beeinflussen (Marliano an Erasmus, Worms, den 7. April 1521, l. c. p. 599sq.) Im Jahre 1524 befand sich Scarpinello als Gesandter des Herzogs von Mailand am englischen Hofe, und Erasmus erinnerte ihn in einem liebenswürdigen Schreiben (Basel, den 1. Sept.) u. a. daran, wie der Freund auf dem Reichstage von Worms erkrankt war; sein Bischof war ja damals in Worms gestorben (Basler Ausg. v. 1529, p. 623sq).

4) K. Lange und F. Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, Halle 1893, S. 125, 4, 10. Die Nachweise zum folgenden in meiner Untersuchung »Zu Luthers römischem Prozeß«. Zeitschrift für Kirchengeschichte, hrsg. von Th. Brieger und B. Beß. XXV. Bd., Gotha 1904, S. 132—135.

Kampfes gestanden hat. Wenige Tage darauf beklagt sich Erasmus schon bei seinen niederländischen Freunden, bei seinen Gönnern an der Kurie und beim Papste selbst über die maßlosen Angriffe, die jene Mönche in den Predigten, mit denen sie die Veröffentlichung der Bulle begleiteten, in Löwen gegen ihn als den eigentlichen Vater der lutherischen Ketzerei gerichtet hatten: und genau so waren auch auf die Weisung ihrer Oberen und Lehrer die Antwerpener Heißsporne schon vorgegangen: »idem factum est Antwerpiae«. Tags zuvor aber hatte sich Erasmus in einem Schreiben (Löwen, den 31. August 1520) an den von ihm noch lebend geglaubten Bischof von Breslau, Johann V. Turzo, bitter über diese Anfeindungen beklagt, die ihn nur träfen, weil er sich das Verdienst erworben habe, das Volk von den Spitzfindigkeiten der scholastischen Theologie und dem Wust judaisierender Zeremonien zur schlichten evangelischen Frömmigkeit zurückzuführen.[5]) Dürer wußte also damals schon, welches Schicksal Luthern und seinen Anhängern drohte, und wenn er sich doch noch nicht darüber klar geworden sein sollte, so war Erasmus, der damals weit inniger und entschlossener, als bisher anzunehmen möglich war, für Luthers Sache Partei ergriffen hat, gerade der rechte Mann dazu, ihn über die Tragweite der Bulle und die Absichten ihrer Verkündiger aufzuklären. Wenn sich der Künstler also erst gegen Ende September in Antwerpen die Antwort Luthers auf die »Verdammung« seiner Lehre durch die Löwener Theologen kaufte,[6]) so

5) Des. Erasmi Rot. Opera. ed. Clericus, tom. III, pars I (epistolae), Lugduni Batavorum 1703, col. 571 sq. Keineswegs aber darf für die Lage der Dinge in jenem Augenblick ein anderer Brief des Erasmus vom 31. August aus Anderlecht bei Brüssel verwendet werden, der in den Sammlungen in das Jahr 1520 gesetzt wird, jedoch wie ich in einer Untersuchung über den »Inquisitionsprozeß des Antwerpener Humanisten Nikolaus von Herzogenbusch i. J. 1522« (Zeitschr. f. K.-G. XXIV, Gotha 1903, S. 417—419) nachgewiesen habe, in das Jahr 1521 gehört.

6) In eben diesen Tagen weilte übrigens auch Erasmus in Antwerpen und zwar auch im Hause des gelehrten Juristen Petrus Ägidius, Sekretärs der Schöffen von Antwerpen (vgl. die Nachweise in meinen »Anfängen« Heft I, S. 95 und Heft II, S. 108), wo er im Februar mit Dürer zusammen speiste (Lange-Fuhse S. 151,4) und wo er auch mit seinem Lieblingsschüler, dem seiner lutherischen Gesinnung wegen prozessierten und nach seiner Flucht aus dem Kerker noch verurteilten Lateinrektor von Antwerpen, Nikolaus von Herzogenbusch, sich zu treffen pflegte (Anfänge Heft I, S. 56f.). Mit dem Magister Ägidius (»Meister Gilgen«) ist nun aber Dürer schon im August bekannt geworden und ihm hat er damals »den Eustachius und die Nemesis« geschenkt (Lange-Fuhse S. 121,18), nicht dem als »Herr« Ägidius erwähnten königlichen Huissier (a. a. O. Z. 13); dieser wird damit als von Adel bezeichnet und war übrigens ein Deutscher, denn er ist sicher identisch mit Gilles van Apfenauwe dit l'Allemant«, der 1517 als erster varlet servant in den Gehaltslisten des Hofes vorkommt (Gachard et Piot, Collection des voyages des Souverains des Pays-Bas, Bruxelles 1876, I, p. 505).

ist dies keineswegs das erste Zeichen für seine Berührung durch die kirchlichen Gegensätze in den Niederlanden.

In eben diesen Tagen, am 26. September 1520, war nun der offizielle Träger des päpstlichen Urteils am kaiserlichen Hoflager in der Scheldestadt eingetroffen; am 28. erwirkte er die Unterschrift des Kaisers zu dem von ihm selbst verfaßten ersten »Plakat« der niederländischen Regierung gegen Luther und seine Anhänger;[7]) die von ihm beabsichtigte sofortige Veröffentlichung in Antwerpen, die von einer Verbrennung der zu konfiszierenden ketzerischen Schriften begleitet sein sollte, wurde indessen von den nicht minder wachsamen Freunden des Erasmus, die im Stadtregiment saßen, durch den Hinweis auf gewisse, den Brabanter Privilegien gemäß noch zu erfüllende Formalitäten hintertrieben — zur größten Genugtuung des Erasmus. Die erst am 8. Oktober in Löwen in Szene gesetzte öffentliche Verlesung des kaiserlichen Gesetzes und der päpstlichen Bulle und eine in heftigen Tumulten von den Studierenden verhöhnte Bücherverbrennung, bei der die Anerkennung der Bulle durch die Universität nur durch eine Überrumplung erschlichen und von der theologischen Fakultät fingiert wurde, war für Antwerpen ganz unverbindlich: hier haben die Prediger und die Druckereien das kaiserliche Verbot den ganzen Winter über ungestraft ignorieren können. Die niederländische Regierung der Statthalterin hat aber wenigstens die Pflicht der Wachsamkeit nicht vernachlässigt und hat schon im Februar 1521 durch den nachmaligen furchtbaren Leiter der landesherrlichen Inquisition, den ruchlosen Franz van der Hulst, Mitglied des Rates von Brabant, Nachrichten über die gefährlichen Fortschritte der Ketzerei an den Kaiser nach Worms gelangen lassen. Daraufhin wurde nun das Septembermandat, verstärkt durch den Hinweis auf die inzwischen eingetretene endgültige Bannung Luthers (durch die Bulle vom 3. Januar) unter dem Datum des 20. bezw. 22. März neu ausgefertigt und von Mecheln aus an die Provinzialbehörden zur Veröffentlichung versandt; im Zusammenhang mit dieser Aktion der Zentralregierung muß das Gesetz nun endlich auch in Antwerpen verkündigt worden sein, doch ohne daß von diesem Vorgange oder gar von Maßregeln zur Vollstreckung des kaiserlichen Willens durch den Magistrat sich eine Spur nachweisen ließe.[8])

7) Vgl. Kapitel I meiner »Anfänge«: Die kirchenpolitische Lage in den Niederlanden und Aleanders erste Maßregeln gegen die lutherische Bewegung, Heft I, S. 7—37, sowie die Übersetzung des Plakats S. 110 ff. und Archiv f. Ref.-G. I, Berl. 1904, S. 279 ff.

8) Doch muß Dürer von diesem Mandat, das die lutherischen Bücher öffentlich unter Trompetenschall vor den Rathäusern zu verbrennen befahl (Anfänge Heft I, S. 112), schon Kenntnis gehabt haben, als er in seiner Klage über Luthers Verschwinden Mitte Mai gegen die Verbrennung der Bücher Luthers protestierte, denn das bis dahin vorliegende Reichsgesetz, das Sequestrationsmandat vom 10. März, gebot nur die vorläufige

Bei dieser Konnivenz der Obrigkeit konnte also den Winter über die evangelische Bewegung, geführt vor allem von den meist in Wittenberg gebildeten, mit Dürer innig befreundeten Augustinern, so entschiedene Fortschritte machen, daß die Verteidiger der altkirchlichen Einrichtungen sich dadurch zu heftigster Gegenwehr aufgerufen sahen; und nun entbrannte ein wesentlich von der Kanzel, aber auch im Privatverkehr geführter erbitterter Kampf, der schließlich so bedrohliche Formen annahm, daß der Magistrat »zur Verhütung eines Aufruhrs« die Prediger aufforderte, sich jeder Aufreizung, sowie jeder Erwähnung Luthers zu enthalten und schlechthin nichts als das Evangelium Christi zu lehren:[9]) das aber war das alte Schlagwort des Erasmus, hier als Parole ausgegeben von seinen Anhängern im Magistrat mit dem von ihm selbst, der ja vom Februar an bis in das Frühjahr hinein in Antwerpen sich aufhielt, gehegten Hintergedanken, daß damit der Lehre Luthers Tür und Tor geöffnet werden sollte.

Bei solcher Verschärfung der Gegensätze, inmitten so leidenschaftlicher Erörterungen und im ununterbrochenen Verkehr mit den Führern der evangelischen Richtung war es für ein religiös angeregtes Gemüt wie das Dürers unvermeidlich, daß es selbst mit aller Kraft der Seele Partei ergriff, und wenn dafür auch nicht ein so vollwichtiges Zeugnis wie der ergreifende Erguß seiner Empfindungen bei der Nachricht von Luthers Verschwinden vorläge, so müßte man schon nach dem von der katholischen Kirche so scharf betonten Grundsatze: »Wer nicht für mich ist, der ist wider mich«, feststellen, daß Dürer damals durch und durch Lutheraner und Erasmianer war.[10])

Die Erfüllung der österlichen Beichtpflicht will demgegenüber eben-

Einziehung dieser Schriften. Dieses Reichsgesetz hatte der Nuntius gleichzeitig den niederländischen Bischöfen zur Veröffentlichung zugesandt (Verbesserung zu Repert. XX, S. 455, Z. 6 u. 5 des Textes von unten), doch ebenfalls ohne erkennbare Wirkung.

9) Vgl. zu diesen bisher völlig unbeachtet gebliebenen Vorgängen, wie die Vorladung und Vermahnung der zügellosesten Kanzelredner der Karmeliten, Franziskaner und Dominikaner durch den Magistrat, meine »Anfänge«, Heft I, S. 60—64. Von einem Einschreiten gegen die Anhänger Luthers verlautet dagegen nichts.

10) Anton Weber hat im Katholik (Mainz 1899, April u. Mai S. 322ff. 410ff. Zur Streitfrage über Dürers religiöses Bekenntnis) sich in skurriler Polemik gegen Zucker, Mummenhoff und mich ergangen. Er hat nicht ein einziges quellenmäßiges Argument zur Widerlegung meiner »Hypothesen« beigebracht, wohl aber die positiven Daten, zu deren Deutung und Verbindung etwaige Annahmen eingeführt wurden, einfach ignoriert. Jenes inbrünstige Gebet, in dem sich Dürer mit den ihm bitter anstößigen Mißständen in Lehre und Verfassung der alten Kirche doch wahrlich scharf und eingehend genug auseinandersetzt, ist ihm nichts weiter als »eine Tagebuchstelle«, in der sich der schlecht unterrichtete Dürer über das angeblich gebrochene kaiserliche Geleit Luthers ungeschickt(!) ausläßt (S. 427). Eine Widerlegung ist überflüssig.

so wenig besagen wie der weitere Gebrauch der überlieferten künstlerischen Ausdrucksmittel, denn Luther selbst und mit ihm viele seiner überzeugten Schüler waren ja damals noch durchaus gemeint, von den äußeren Einrichtungen der Kirche[11]) alles, was an sich löblich und sittlich fördersam war, beizubehalten und es nur mit neuem evangelischen Geiste zu erfüllen. Während nun Dürer mit den Augustinern und in ihrem Kloster selbst, dem bald nachher zerstörten Hauptherd der Ketzerei, verkehrte und mit ihrem höchst verführerisch wirkenden Prior Jakob Propsts, dem in seinem Prozeß auch die im Privatverkehr und in Tischgesprächen betriebene Propaganda als Verbrechen angerechnet wurde,[12]) besonders nahe befreundet war, läßt sich keine Spur dafür nachweisen, daß er mit dem an Zahl doch weit überlegenen Heer der Anhänger des Alten unter den Klerikern irgend welche Beziehungen gepflogen hätte. In solchem Zusammenhange ist es nicht unwichtig, daß der einzige Mönch, der sonst noch von Dürer anscheinend mit Namen erwähnt wird[13]) und den

[11]) In diesem Sinne ist es auch für Dürers Verhältnis zum Reliquienkultus interessant, festzustellen, daß er die große Prozession am Trinitatissonntage (Lange-Fuhse S. 166, 19), dieses jahrhundertelang mit unerhörter Prachtentfaltung gefeierte, vornehmste städtische Fest, das ihm vom künstlerischen Standpunkte aus noch mehr zu bieten hatte als die Prozession zu Mariä Himmelfahrt (a. a. O. S. 117—119), zwar erwähnt, daß er es aber keiner ausführlichen Beschreibung würdigt wie jene, auch seinen Namen und Zweck nicht verzeichnet, die ihm denn doch wohl von seinem religiösen Standpunkt aus zum mindesten nicht mehr sympathisch sein konnten. Die Prozession aber wurde abgehalten zu Ehren »Godes ende van sinen heiligen Besnidenisse« (»Besnydenisomgang«) und dabei wurde die auf einem 1476 erneuerten Altar der Liebfrauenkirche in silbernem Kasten aufbewahrte Reliquie, ein Teil des praeputium Christi, geleitet von sämtlichen hierzu geladenen Prälaten von Flandern und Brabant und dem ganzen Magistrat, sowie einer Fülle prächtiger Wagen und anderer Schaustellungen zu einer Kirche nach Lier und wieder zurückgebracht. Beim Bildersturm wurde die übrigens auch in Rom und in zwei französischen Kirchen vorhandene Reliquie entwendet. Zu ihrer Verwahrung war im 15. Jh. eine besondere, mit päpstlichen Privilegien ausgestattete Bruderschaft gegründet worden. Mertens u. Torfs, Geschiedenis van Antwerpen, Antw. 1845 ff., deel III, blz. 28 en v. 32 en v. 96. Die offizielle Bezeichnung war »processio publica S. Praeputii«, J. C. Diercxsens, Antverpia Christo nascens, tom. III, Antverpiae 1773, p. 287.

[12]) S. meine »Anfänge« Heft I, S. 51 ff. 100. II, S. 63. Als Probe der Beweisführung Webers sei nur noch erwähnt, daß er die Beziehung des »Meister Jakob« auf den Prior damit bestreitet, daß Dürer diesen Titel nie Geistlichen, sondern nur Künstlern und Handwerkern und dem Arzte Jakob beilege (S. 422): dem letzteren aber kommt er ja aus demselben Grunde zu wie dem Prior, weil eben auch dieser magister artium war. Den ihm eng befreundeten Vorgesetzten der sächsischen Augustiner aber, den »Vikar« Link, hätte Dürer »Generalvikar« titulieren müssen (S. 421), denn »dreimal Wehe über den Frevler, der einen Generalmajor nur einfach Major anreden würde«. Doch genug!

[13]) Lange-Fuhse S. 173, 25: hab dem Peter Puz Münch für 1 fl. Kunst gegeschenkt. In den Registern findet man denselben bisher als Mönch Peter Puz

er in der Zeit seines lebhaften Verkehrs mit den Augustinern, als er von dem ebenfalls durch die kühnste literarische Vertretung reformatorischer Ansichten kompromittierten Stadtschreiber Cornelius Grapheus die »Babylonische Gefangenschaft« erhielt, mit Kunstblättern beschenkte, keinesfalls zu jenen streitbaren Milizen des Papsttums, sondern zu einer harmlosen, dem wohltätigen Bürgersinn entstammenden, rein lokalen Zwecken dienenden Stiftung gehörte.

Der in den Augen der Bettelorden und des von ihnen genau unterrichteten päpstlichen Nuntius und Inquisitors Aleander durchaus nicht harmlose Erasmianer Grapheus aber hat gerade in jenem Frühjahr die mit den Grundlehren der deutschen Reformation nahe verwandte Schrift des Johann Pupper v. Goch über die »christliche Freiheit« herausgegeben[14]) mit einer Vorrede vom 29. März., die »einen feurigen Aufruf an die heilsbegierige, nach selbständiger Erkenntnis strebende Laienwelt mit scharfen Ausfällen gegen die Unterdrückung der evangelischen Wahrheit und die Ausbeutung des irregeleiteten Volkes durch den Klerus« darstellt[15]) und sich somit in ganz auffallender Weise mit den von Dürer in seinem »Gebet« bei Luthers vermeintlicher Gefangennahme geäußerten Anschauungen[16]) deckt.

Indem ich nun für die äußerst gefährdete Lage, in der Dürer bei der Annäherung des mit der Bannbulle und dem kaiserlichen Edikt aus-

---

verzeichnet; es ist aber zu schreiben: Peter-Puz-münch, und das bedeutet einen Mönch aus Peter Pots Almosenhaus. Ein durch langjährigen Handel in Syrien und Ägypten reich gewordener Kaufmann, Peter Pot, Herr v. Bautersem usw., geb. 1375 in Utrecht, hatte nach seiner Rückkehr zunächst in der Monsterstraet, jetzt »Peter-Potsstraet« eine Kapelle zu St. Salvator, und in den nächsten Jahren ein ewiges Almosenhaus (Aelmoese-Godtshuys) gestiftet, das zunächst von einigen an der Kapelle angestellten Weltpriestern geleitet wurde mit den nötigen Beamten und Handwerkern für die wöchentlichen Verteilungen von Brot und Wein an Arme, auch von Geld und Arzneimitteln an bettlägerige Kranke, die seine Regenten, die Priester, aufsuchen mußten. Der Magistrat begabte das Haus mit der Gerechtigkeit zu brauen und zu backen und mit der Freiheit von »Schoß und Lot«. Der Fundator, obschon 1444 von Eugen IV. zur Anstellung eines Kaplans ermächtigt, übertrug jedoch die Stiftung nun den Zisterziensern von U. L. Frauenberg zu Ysselstein, die durch päpstliche Bulle bestätigt und von dem Kapitel der Kathedrale anerkannt, hier einen Prior einsetzten. In der Mitte des 16. Jh.s geriet das Almosenhaus infolge des durch die Kriege übermäßig gesteigerten Andranges von Bedürftigen in Vermögensverfall. Mertens und Torfs, Geschiedenis van Antwerpen, deel III, blz. 176. 347 en v. 353 en v. IV, 220. Es scheint also, daß einer der »Peer-Potsheeren« den Künstler während seiner Krankheit besucht hatte und dieser nun dafür seinen Dank abstattete.

[14]) Otto Clemen, Joh. P. v. G. (Leipz. Studien II, 3) Leipzig 1896, S. 46—63. 269—275.

[15]) Anfänge der Gegenreformation Heft I, S. 57.

[16]) Lange-Fuhse S. 161—165, besonders S. 162f.

gerüsteten Nuntius sich in Antwerpen befand, auf das II. Kapitel meiner »Anfänge der Gegenreformation« verweise, möchte ich ergänzend nur noch darauf hinweisen, daß Aleander, so selten er in seinen Depeschen an Papst und Vizekanzler verdächtige Persönlichkeiten namhaft macht — diese Ehre widerfährt in den Niederlanden nur dem Erasmus und dem Augustinerprior, — doch über sie auf das genaueste unterrichtet war und über gewisse Kategorien sogar förmlich Buch zu führen beabsichtigte — zu gelegentlicher demnächstiger Heimsuchung. In einem zwei Jahre später für Papst Clemens VII. ausgearbeiteten Gutachten[17]) erbietet er sich dem nach Deutschland zu entsendenden Nuntius eine Liste der Zuverlässigen, der Abtrünnigen, der Schwankenden unter den Fürsten und Gelehrten, desgleichen der Räte und Sekretäre der Fürsten und der großen Städte mitzugeben (catalogum describam nuncio).

Und so war er auch ganz genau davon unterrichtet, daß der Antwerpener Magistrat unter dem Einfluß dieser Jünger des Erasmus, wie Grapheus und der ebenfalls mit Dürer befreundete Ratspensionär und Syndikus der Stadt Dr. iur. Adrian Herebouts[18]), den religiösen Neuerern eine höchst verdächtige Duldung zuteil werden ließ. Gerade der Schultheiß von Antwerpen, »Markgraf des Landes bei Ryen«, Ritter Nikolaus von Liere, der für die Beaufsichtigung der von Aleander veranstalteten Bücherverbrennung eine päpstliche Belobigung erhielt, wird im folgenden Jahre von dem englischen Gesandten, der als Vertrauter der in Antwerpen zur Vernichtung des Augustinerkonvents erschienenen Regentin gut unterrichtet war, beschuldigt, daß er durch seine listigen Veranstaltungen die Flucht des schon verhafteten schlimmsten Ketzers, des Priors Heinrich von Zütphen, ermöglicht habe.[19]) Die markanteste Tatsache aber ist es, daß bei der Verhaftung des mit Dürer so eng verbundenen Erasmianers Grapheus auch ein Mitglied der regierenden Behörde des Schöffenkollegiums, Angehöriger einer der vornehmsten Patrizierfamilien, Roland von Berchem, vor das Glaubenstribunal nach Brüssel zitiert wurde, wenn auch die Rücksichtnahme auf die gewaltige Kommune, ihre unruhige Bevölkerung und ihre unentbehrliche finanzielle Beihilfe die kaiserliche Politik dazu nötigte, sich mit diesem Wink zu begnügen, denn der vornehme Herr wurde nach einem Verhör durch den Beichtvater Karls V. wieder entlassen.[20]) Aber auch den wehrloseren

[17]) J. v. Döllinger, Beiträge zur politischen, kirchlichen und Kulturgeschichte, III. Bd., Wien 1882. S. 245, 249.

[18]) Anfänge Heft I, S. 57. Vgl. das Register bei Lange-Fuhse, wo noch die unrichtige Namensform Horebouts steht. Auch H. wurde indirekt von den Behörden verwarnt. Anfänge Heft II, S. 71. 103.

[19]) Anfänge Heft II, S. 10. 77.

[20]) Anfänge Heft II, S. 69f.

Opfern der religiösen Verfolgung, den erasmisch gesinnten Sekretären und Schulmeistern, den armen Mönchen gegenüber ist die kaiserliche Politik in jener Zeit der Anfänge der Gegenreformation mit großer Vorsicht und Mäßigung verfahren, indem sie auf die Forderung des Nuntius Aleander, »ein halbes Dutzend Lutheraner lebendig zu verbrennen«, den Grundsatz aufstellte, daß es vor der Hand durchaus genüge, zu abschreckendem Exempel diese Strafe an »einem oder höchstens zweien« der Schuldigsten zu vollziehen. Und nach der Abreise des Kaisers, während dessen Anwesenheit man sichtlich beflissen war, mit Antwerpen recht behutsam zu verfahren, hat die Regentin die verhaßte Brutstätte der Ketzerei, das Augustinerkloster, erst aufzuheben gewagt nach langwieriger und schonender Verhandlung mit dem Magistrat, der die Verantwortung seinerseits der nur in außerordentlichen Fällen versammelten Vertretung sämtlicher Stände der Bürgerschaft, dem Breeden Raed zuschob[21]): inzwischen ließ man das am meisten gefährdete Oberhaupt der Mönche entkommen, und die übrigen wurden ja dann auch bis auf jene beiden ersten Märtyrer des evangelischen Bekenntnisses milde genug behandelt.

Diese bisher nicht verwerteten Tatsachen erklären nun auch, wie bei dieser Schwäche der Zentralgewalt und trotz der wachsamen und erbitterten Gegnerschaft der Löwener Theologen und der übrigen Bettelorden, die freilich durch eine weitgehende Indolenz der Prälatur und der Pfarrgeistlichkeit in ihren Wirkungen beeinträchtigt wurde, sich die lutherische Bewegung in Antwerpen gerade während der Anwesenheit Dürers aller Volksschichten, die regierenden Kreise eingeschlossen, bemächtigen konnte, und wie besonders die »oberdeutschen Kaufleute«, also Dürer selbst mit seinen Landsleuten aus Nürnberg, Augsburg, Ulm, und ihre Geschäftsfreunde, die reichen Portugiesen, für deren Identität mit den von Aleander scharf beobachteten Marranos, den judaisierenden iberischen Neuchristen, noch weitere Argumente beigebracht wurden,[22])

---

[21]) Zu diesen der Korrespondenz Aleanders und der des englischen Gesandten Wingfield entnommenen Vorgängen vgl. Kapitel VI meiner »Anfänge«: Die Verfolgung der Antwerpener Augustiner und Erasmianer und die Errichtung der landesherrlichen Inquisition, bes. S. 58 u. 77 ff.

[22]) Vgl. das II. Kapitel meiner »Anfänge«: »Die lutherische Bewegung in Antwerpen«, bes. S. 41—47. Weitere Indizien für den Zusammenhang und die teilweise Identität der portugiesischen Kaufleute in Antwerpen mit den »Neuen Christen van der natien van Portingale«, die sich durch heimliches Festhalten am jüdischen Kultus verdächtig machten und teils zu Handelszwecken in Antwerpen sich niederließen, teils, bes. seit 1526, über A. nach Ancona oder Saloniki und Venedig gingen, liefern die Erlasse der niederländischen Regierung und ihre Prozesse im Antwerpsch Archievenblad VII, blz. 181 en volg., bes. gegen den coopmann van der Portugaelscher natien Diego

sich in jenem Winter 1520/21 so weit vorwagen konnten, daß der päpstliche Inquisitor in ihnen nächst dem verruchten Augustinerprior die gefährlichsten Träger der lutherischen Propaganda erblickte und noch im Sommer 1521 über ihre gewagten Äußerungen und Handlungen zugunsten Luthers zu klagen hatte. Bei dem von diesem ganz vorzüglich unterrichteten Ankläger beobachteten Zusammenhange zwischen den oberdeutschen und den iberischen Kaufleuten ist es nun zum mindesten nicht unwahrscheinlich, daß die Anfang Dezember 1520 von einer Gesellschaft von Kaufleuten aus dem Bekanntenkreise der Nürnberger unternommene Reise nach den Seehäfen der Insel Walcheren[23]), der sich auch Dürer angeschlossen hat, um von da einen Abstecher zur Besichtigung des auf Schouwen angetriebenen Walfisches zu machen, mit einer von Aleander berichteten Tatsache in Verbindung zu bringen ist. Dieser meint in seinem Gutachten von 1523,[24]) daß Spanien schon von der lutherischen Lehre angesteckt sein würde, »wenn nicht ein Lastschiff, das die in Flandern«, d. h. nach seinem Sprachgebrauch in den südlichen Niederlanden, also in Antwerpen »lebenden Marranen mit den ins Spanische übersetzten und in Antwerpen gedruckten lutherischen Schriften beladen hatten, in Seeland von den kaiserlichen Beamten beschlag-

Mendez, den Faktor reicher Häuser von Lissabon (blz. 213), der 1532 wegen Begünstigung der falschen Christen (mentiti Christiani blz. 191 en volg.) und eigenen Judaisierens auf »Majestätsverbrechen« angeklagt wurde (blz. 190. 209). Der Magistrat, der die Verscheuchung so wichtiger Handelsherren befürchtete, tat sein Möglichstes, um unter Berufung auf die Freiheiten der Joyeuse Entrée von Brabant die Prozesse vor seine Schöffenbank zu ziehen, konnte aber nur durchsetzen, daß jener nicht von Antwerpen fortgeführt wurde. M. hatte schon seit zehn Jahren in »grand familiareté« mit den Neuen Christen gestanden, von denen dann einige in der Türkei als richtige Juden lebten, während er in seiner Verteidigung darauf hinwies, daß sie mehrere Jahre in Antwerpen sich so gehalten hätten, daß er sie für »gute Christen« habe halten müssen (blz. 219 en volg.). Besonders interessant ist die Denkschrift von 1533 über die Gründe der Verhaftung des Antonio Fernandez, Kaufmanns aus Portugal, der schon über zwölf Jahre in A. lebte (blz. 260 en volg.), als Neuchristen und über die von diesen »Juden oder Neuchristen« mit Unterstützung des Königs von Portugal durchgeführte Monopolisierung des Handels mit Pfeffer und anderen Spezereien (blz. 282 en volg.). — Der mehrfach genannte Gabriel de Nigro (blz. 204. 226. 284) könnte mit dem Joh. Gabriel, in dessen Hause Dürer einen welschen Herrn konterfeite (Lange-Fuhse S. 132, 12), identisch sein. — Der Nuntius Aleander verdankte seine genauen Informationen über das Treiben der Marranos wohl auch dem Umstande, daß sein Gönner, Kardinalbischof Eberhard von Lüttich, dessen Kanzler er einige Jahre vorher gewesen war, damals zugleich Erzbischof von Valencia war.

[23]) Lange-Fuhse S. 141—145.

[24]) J. v. Döllinger a. a. O. S. 280. Vgl. auch S. 276 die Beschwerde des Nuntius über die Buchdrucker von Löwen und Antwerpen, »qui perditissimi sunt«. — Zur Lage der Regentin vgl. meine »Anfänge« Heft I, S. 29 f.

nahmt worden wäre.[25]) Ein derartiges Wagnis konnten sie aber nur in dem Winter von 1520 auf 21 unternehmen, als einmal in Spanien der Aufstand der Comuneros tobte und in den Niederlanden die Regentin der lutherischen Bewegung ohne gesetzliche Handhabe zur Unterdrückung der ketzerischen Literatur gegenüberstand.

Als dann der Kaiser nach den Niederlanden zurückkehrte und ihm der Ruf des furchtbaren Reichsgesetzes vorauseilte, das dank dem Eifer des Nuntius sofort in Löwen zu schleuniger Vollziehung gedruckt wurde — schon am 3. Juli berichtete ein Italiener aus Brüssel, daß das »Urteil des Kaisers und das der Universität Paris im Druck erschienen« sei[26]) —, da traten diese bisher mit in der ersten Reihe stehenden Förderer der evangelischen Sache in vorsichtiger Zurückhaltung vom Schauplatze ab, und auch der von Aleander als der eigentliche Urheber der Ketzerei in den Niederlanden rücksichtslos bedrängte Erasmus, dessen Einfluß auf Dürer in jenen Monaten weit rückhaltloser und nachdrücklicher zur Befestigung seiner lutherischen Überzeugung sich geltend gemacht hat, als man bisher annehmen durfte, hat sich der immer bedrohlicher werdenden Pression noch im Herbst durch eine sehr geschickt maskierte Flucht entzogen.[27]) Das eigentliche Problem im Lebensgange des Erasmus, der entscheidende Punkt bei der Beurteilung seiner kirchengeschichtlichen Stellung wie seines Charakters ist ja die Frage, wie weit er sich innerlich mit dem lutherischen Unternehmen einer Besserung der entstellten Lehre und der verkommenen Verfassung der Kirche identifiziert hat, wie weit er, der im vertrauten Kreise offen bekannte, daß er, was Luther so leidenschaftlich vertrete, alles schon selbst, wenn auch in vorsichtigerer Form gelehrt habe, entschlossen war, dessen Angriff auf die altkirchlichen Zustände zu unterstützen, ob er überhaupt aufrichtig den Sieg des kühnen Neuerers gewünscht und wann er, mehr geschreckt

[25]) Vgl. meine »Anfänge«, IV. Kapitel: »Aleander bei der Durchführung des Wormser Edikts in den Niederlanden«, Heft II, S. 3. 5. 9 ff. 88, Anm. 16.

[26]) »Acta academiae Lovaniensis« betitelt wegen der Anknüpfung an die Vorgänge bei der Bücherverbrennung in Löwen; wegen des Abdrucks in der Jenaer Ausgabe der Werke Luthers (Tom. I (1556), fol. 496[a]-497[b]) bes. von katholischen Historikern wie C. v. Höfler, Hergenröther als ein besonders frivoler Ausfall Luthers gegen Aleander behandelt; in gleichzeitiger deutscher Fassung wiedergegeben im Archiv f. R.-G. S. 76—81.

[27]) Vgl. die beiden Kapitel meiner »Anfänge«, Kapitel III: Der Kampf der Landesuniversität gegen Luther und Erasmus, und V: Die Verdrängung des Erasmus aus den Niederlanden, sowie meine Untersuchung in dem von W. Friedensburg herausgegebenen Archiv für Reformationsgeschichte, Bd. I (Berlin 1903), S. 1—83: Die Vermittlungspolitik des Erasmus und sein Anteil an den Flugschriften der ersten Reformationszeit. — Über die späteren Beziehungen des Erasmus zu Dürer als Künstler vgl. H. Grimm in »Über Künstler und Kunstwerke«, 2. Jahrg. Berlin 1867, S. 135 ff.

durch die ersten Anzeichen eines unüberwindlichen Widerstandes als abgestoßen durch die schroffer und verwegener werdenden Schriften des Reformators, von der Teilnahme am Kampfe sich zurückzuziehen begonnen hat. Denn der erstere Grund war der entscheidende; Luthers Maßlosigkeit in Schriften wie die Babylonische Gefangenschaft, die überdies erst nach dem Eintritt der kritischen Wendung in der Haltung des Erasmus erschienen, nahm er dann mehr zum Vorwand, seine Zurückhaltung und vorgebliche Indifferenz zu erklären, als daß er, der schonungslose Spötter, wirklich an manchen Auswüchsen der lutherischen Polemik Anstoß genommen hätte, über die man sich heutzutage so gern zu entsetzen pflegt. Es ist mir nun gelungen nachzuweisen, daß eine der kühnsten und zugleich raffiniertesten Kampfschriften, die das Erscheinen der Verdammungsbulle hervorrief und in der nichts geringeres unternommen wird, als die schon in vollem Zuge begriffene Veröffentlichung und Vollziehung des päpstlichen Urteils zugunsten eines von den mächtigsten Reichsfürsten zu unterstützenden schiedsrichterlichen Austrags zu unterbrechen auf Grund der rechtlichen Fiktion, daß die Bulle nach Form und Inhalt gefälscht oder erschlichen und ihr Träger Aleander ein nicht rite bevollmächtigter Nuntius sei, von Erasmus herrührt, der sie sogleich nach der Aachener Krönungsfeier auf dem Fürstentage zu Köln zugleich mit einer Reihe von ihm beeinflußter Satiren und politischer Denkschriften anonym erscheinen ließ[28]), während er zugleich in persönlichem und brieflichem Verkehr mit den Kurfürsten und kaiserlichen Räten, mit Sekretären der Fürsten und Städte, mit

---

[28]) Weber (S. 420) glaubte meinen Hinweis (Repert. XX, S. 449), daß Dürer in Antwerpen mit den ausgesprochen lutherischen Augustinern und sonst mit keinem andern bekannten Kleriker verkehrte, durch die Bemerkung zu entkräften, daß »zu diesen doch auch der berühmte Er. v. R. und der Dechant Jakob de Bannissis gehörten«. Was der Verkehr gerade mit Erasmus, dem vom Ordenszwang dispensierten Augustiner-Chorherrn, damals zu bedeuten hatte, ist nun freilich ganz das Gegenteil von dem, was Weber mit seiner Replik beweisen möchte; noch unglücklicher aber ist der Hinweis auf Bannissius, denn seine Eigenschaft als Dekan v. U. L. Frauenkirche zu Antwerpen verdankte der alte kaiserliche Sekretär und Diplomat nur einem der anstößigsten Mißbräuche der alten Kirche, der Versorgung kurialer oder weltlicher Politiker mit den Einkünften hoher Pfründen auf Kosten der betroffenen kirchlichen Stiftungen: so war de Bannissis der Antwerpener Hauptkirche auf Betrieb des Kaisers durch päpstlichen Machtspruch aufgedrängt worden gegen den vom Kapitel gewählten Theologen Adrian von Utrecht, den späteren Papst; es gab einen langen, ärgerlichen Prozeß, der zugunsten des Eindringlings entschieden wurde (Diercxsens, Antverpia Christo nascens III, 266 sq. 368 sqq.). Aber noch 1524 beklagte sich das Kapitel in Gemeinschaft mit dem Magistrat bitter bei Clemens VII., daß ihre Kirche durch die Abwesenheit des Dechanten J. B. großen geistlichen Schaden leide und bat, ihn zur Residenz oder zur Resignation zu zwingen; doch vergeblich. P. Balan, Monumenta saec. XVI. hist. ill. vol. I., Innsbruck 1885, p. 41 sq.

humanistischen und theologischen Schriftstellern, mit weltlichen und geistlichen Politikern seinen ganzen weitreichenden Einfluß aufbot, um der drohenden Vernichtung Luthers und seiner Lehre noch einmal den Weg zu verlegen: und zwar tat er es in der ausgesprochenen Absicht, durch Zeitgewinn — denn daß dieses Schiedsgericht ein praktisches Mittel zur Lösung der ungeheuren Schwierigkeiten, zur Eindämmung der von ihm in ihrer Tragweite ganz richtig abgeschätzten Bewegung sein würde, hat er selbst nicht geglaubt — den Sieg der reformatorischen Ideen zu sichern.

Wenn nun Dürer in seiner Klage um Luther sich bitter beschwert über »die falsche blinde Lehre«, die von dem »unchristlichen Papsttum« »erdichtet und aufgesetzt wurde, dadurch uns das göttliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird oder gar nichts fürgehalten«; wenn er dem »Locken« dieser Stimmen, »der Menschen Wahn« nicht folgen will, und nicht »der römischen«, sondern nur der Kirche Christi, die »durch Beschwerung und Geiz der Päpste, durch heiligen falschen Schein zertrennt worden ist«, so klingen uns diese Gedanken und ihre Form lutherisch: in jenen Monaten aber, als Dürer mit dem damals gewaltig erregten Erasmus verkehrte, waren sie zugleich erasmisch[29]), und nur so erklärt es sich, wie das empfängliche Gemüt des Künstlers bei der Kunde von Luthers Verschwinden seine zuversichtliche Hoffnung auf Erasmus als den zum äußersten entschlossenen »Ritter Christi« setzen konnte, der das angefangene Werk selbst mit Übernahme des Martyriums fortführen werde, während uns nur die spätere vorsichtige Zurückhaltung des greisen Gelehrten, seine ängstliche Verwahrung gegen so gefährlichen Ehrgeiz vor Augen steht. Damals aber rief er am Schluß seiner Flugschrift dem deutschen Volke Worte zu, die, im Verkehr mit Dürer gewiß mehr als einmal anklingend, jenen Nachhall in seiner Seele hinterlassen haben: er beginnt mit einem in gleichzeitigen Briefen oft wiederholten Lieblingssatze: »Es ist leicht, den Luther aus den Bibliotheken zu entfernen, aber es ist nicht leicht, ihn aus den Herzen und Gemütern der Menschen zu reißen, wenn nicht seine unwiderleglichen Beweise widerlegt werden, indem der Papst das Gegenteil mit dem Zeugnis der heiligen Schrift erweist. Man hat die Welt lange genug mit Schein und Gleisnerei betrogen: sie will aber hinfort belehrt und unterwiesen werden. Die Geister sind darauf vorbereitet, sich durch die Wahrheit lenken zu lassen, durch Bücherbrände können sie nicht mehr geschreckt werden. Und die Wahrheit wird doch nicht unterdrückt, wenn auch Luther unterdrückt werden sollte.«

Und nun erwäge man bei der Würdigung dieser kühnen Sprache,

[29]) Auch Dürer weilte an diesem Tage noch in Köln.

daß, wenn auch diese Schrift anonym erschien, Erasmus doch durch eine dem gleichen Zwecke dienende und mit denselben Mitteln schon in den Niederlanden, in Löwen und Antwerpen betriebene Agitation sich bereits bei den Zuträgern Aleanders, den Ordensbrüdern Hochstratens, bei seinen ihm feindlich gesinnten akademischen Genossen so verdächtig gemacht hatte, daß ihm der Nuntius in Köln seine verwegene Anfeindung der Bulle, nach deren Wortlaut jeder Versuch, ihre Veröffentlichung und Vollziehung zu hindern, die excommunicatio latae sententiae nach sich zog, ausdrücklich zum Vorwurf machte. Ja, seine theologischen Kollegen hatten schon, ganz abgesehen von wütenden Angriffen, die in Predigten der Karmeliten und Dominikaner gegen ihn gerichtet wurden, die Konsequenz daraus gezogen, daß sie ihn, der bisher als Professor ihrem Kreise angehört hatte, von Beschlüssen der Fakultät nicht mehr in Kenntnis setzten, ihn zu den Sitzungen nicht mehr einluden und ihn jedenfalls tatsächlich aus dieser Körperschaft ausschlossen. Man wird demnach zugeben, daß Erasmus, der im Machtbereich des burgundisch-spanischen Regiments in weit gefährlicherer Lage war als Luther unter dem Schutze seines Kurfürsten, schon viel, sehr viel gewagt hatte, als die trotz seiner heißen Bemühungen von Aleander durchgesetzte erste Verbrennung der lutherischen Schriften auf deutscher Erde, die in Köln am 12. November vollzogen wurde,[30]) ihn zum Rückzuge nötigte. Und wenn er nun auch von jetzt an in seinen Schreiben an politisch einflußreiche Personen sich gegen den drohenden Gegenschlag zu decken suchte, indem er jede Gemeinschaft mit Luther in Abrede stellte, so hat er doch in vertraulicheren Briefen und noch mehr im Antwerpener Freundeskreise, in dem er in den nächsten Monaten bis Ende April lange verkehrte[31]), vorerst noch dieselbe Sprache geführt und jeden Schritt seiner Gegner mit scharfer Kritik und lebhaften Protesten begleitet. Und so wie diese, um ihn zu verderben, in jenen Tagen den Nachweis zu führen pflegten, daß Luther eben nur ein Erasmianer sei, so kann man

[30]) Nach Löwen ist Erasmus nur mehr zu vorübergehendem Aufenthalt zurückgekehrt; mit dem Frühjahr 1521 siedelte er nach Anderlecht bei Brüssel über. — Vgl. etwa die Briefe des Erasmus an den Präsidenten des Gerichtshofes von Holland, Nik. Everards, der erste geschrieben auf der Durchreise in Mecheln, c. Ende März, der andere aus Antwerpen vom 17. April (Er. opp. III, col. 1697 sq.)

[31]) Lange-Fuhse S. 164, Z. 29 ff. Die Verwandtschaft ihrer religiösen Anschauungen hat ja Paul Weber in seiner überzeugenden Studie über »Dürers Weltanschauung« (Straßburg 1900), bes. in Kap. II, »Dürers Reiter und das Handbüchlein des christlichen Ritters von Erasmus v. R.« nachgewiesen. Das Buch ist eine befreiende Tat. — Zu S. 102 vermerke ich, daß die Oratio Constantii Eubuli nicht von Hutten, sondern von dem Schlettstädter Pfarrer Phrygio herrührt (»Anfänge« II, S. 47 f. und meine Arbeit über Wimpfeling in der Ztschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins N. F. XIII, S. 275 f.).

auf Grund der freundschaftlichen Beziehungen, die unser großer Künstler mit dem gerade im persönlichen Umgang so unendlich fesselnden Gelehrten unterhielt, sehr wohl behaupten, daß auch Dürer damals nicht minder Erasmianer wie Lutheraner war.

Wie nahe sich aber gerade in jenen Tagen, als die Nachricht von der verräterischen Gefangennahme Luthers das Gemüt Dürers aufs tiefste erschütterte, die beiden in der Richtung ihrer Gedanken berührten, mag man schließlich aus einem Zuge entnehmen, der, jedoch in charakteristischer Verschiedenheit, in ihren gleichzeitigen schriftlichen Äußerungen sich reflektiert:

Dürer schreibt am 17. Mai nach einem Appell an Erasmus als den Streiter Christi, der nun hervortreten, die Wahrheit beschützen und der Märtyrer Krone erlangen möge, in sein Tagebuch: »Du bist doch sonst ein altes Männchen; ich hab von dir gehört, daß du dir selbst noch zwei Jahre gegeben hast, die du noch etwas zu leisten taugest. Die lege wohl an, dem Evangelium und dem wahren christlichen Glauben zu Gut« — und in schwärmerischer Begeisterung sieht er schon den Freund mit der Glorie des Blutzeugen verherrlicht, einen zweiten David in siegreichem Kampfe mit den Pforten der Hölle, dem römischen Stuhl als einem trotzigen Goliath, und schließt sein Gebet mit einer apokalyptischen Vision, so die kirchenpolitische Situation in die ihm geläufigen künstlerischen Anschauungen übertragend.

Erasmus aber schreibt am 24. Mai aus Antwerpen an seinen Gönner William Warham, Erzbischof von Canterbury[32]: »Ein längeres Leben lehne ich nicht ab, aber ich bin auch nicht mit ängstlichem Wunsche darum besorgt; nur so lange möchte ich noch dauern, daß es mir gelänge, die Herzen der Menschen noch lebhafter mit dem Verlangen nach der reinen Lehre Christi zu erfüllen. Durch dieses Streben hoffe ich größere Gnade bei Jesu, unserm Herrn, zu erlangen, als wenn ich die Stufen der Peterskirche[33] dreimal mit nackten Knien hinaufrutschte.«

Während nun Erasmus dank der Elastizität und Versatilität seines Geistes, obwohl er zeitlebens den Groll gegen Aleander im Herzen trug, der ihn in jenem Jahre auf die Folter gespannt, gedemütigt und zur Flucht aus der Heimat gezwungen hatte, sich immer besser in die Rolle eines doch nicht ganz auf seine kritische Selbständigkeit verzichtenden Verteidigers der alten Kirche hineinfand — während der aristophanische

32) D. Erasmi R. epistolae ad diversos etc. Basileae 1521, p. 546 sq.

33) Er meint natürlich die scala Lateranensis, die 28 Stufen vor der Kapelle Sancta Sanctorum, und die mit reichen Ablässen belohnte Verrichtung der preces graduales (J. Köstlin, Martin Luther, 5. Aufl. von G. Kawerau, Berlin 1903, Bd. I., S. 98, 749).

Spötter Pirkheimer die ihm angetane Schmach des Widerrufs[34]) mit trotzigem Ingrimm empfand und nur eben äußerlich, um der ärgsten Blamage auszuweichen, dem innerlich überwundenen Glauben anhing, hat der gemütstiefe, schlicht aufrichtige Dürer, dessen bisher vielfach überschätzte intellektuelle Fähigkeiten ihm eine freiere Stellungnahme gegenüber den theologischen Streitfragen nicht gestatteten, der aber die sittlichen und mystischen Grundzüge der lutherischen Lehre weit rückhaltloser und inniger sich angeeignet hatte, als jene großen Dialektiker, durch die in den folgenden Jahren ihm aufgezwungene Zurückhaltung sich schwer bedrückt gefühlt: der vorsichtige Rat des verbitterten Pirkheimer, die Rücksicht auf die eine möglichst korrekte politische Haltung anstrebenden »Herren« von Nürnberg, der selbst eine so freudige Bekennernatur wie Spengler Rechnung tragen mußte, die Abhängigkeit des armen Malers von der Gunst der habsburgischen Brüder, die dem kränkelnden Manne durch Entziehung seines sauer verdienten Leibgedingbriefes jederzeit einen harten Schlag versetzen konnten — Ferdinand weilte selbst längere Zeit in Nürnberg, und man gab überdies im katholischen Lager schon scharf acht auf Abtrünnige, die man durch materielle Mittel in Abhängigkeit erhalten zu können glaubte —, alles das benahm ihm nun jene Freudigkeit und Kühnheit des mündlichen Bekenntnisses und ließ ihm nur noch die melancholische[35]) Klage, wie er und seine Gesinnungsgenossen »um des christlichen Glaubens willen in Schmach und Gefahr stehen müßten, denn man schmähe sie nun als Ketzer«.[36]) So ist er denn zwar in dem Verzicht des durch die Übermacht der Verhältnisse bedrängten Mannes auf offenes Bekenntnis, auf mündliche Propaganda dem Beispiel vieler »Erasmianer«, besonders auch seiner Antwerpener Freunde wie Grapheus und Ägidius gefolgt, im Herzen aber hat er, wie eben jener Brief von 1524 beweist, nicht aufgehört, sich als Lutheraner zu fühlen und für den Sieg der reinen Lehre des Evangeliums über »ihre Widerpart, die armen, elenden, blinden Leut«, zu beten, durch sein künstlerisches Schaffen aber auch fernerhin »mit Lust zu protestieren«.

34) Vgl. mein Programm, Breslau 1896: Pirkheimers und Spenglers Lösung vom Banne.

35) Vgl. die vortrefflichen Ausführungen Paul Webers über die der modernen Anschauung ganz entsprechende Bedeutung von Dürers »Melancholie«, a. a. O. S. 79 ff. und das VII. Kapitel »Die deutsche Melancholie am Vorabend der Reformation«.

36) Im Briefe an Kratzer vom 5. Dez. 1524, Lange-Fuhse S. 71.

Literaturbericht.

Skulptur.

Cornelius von Fabriczy. Medaillen der italienischen Renaissance. (Band IX der »Monographien des Kunstgewerbes«, herausgegeben von J. L. Sponsel.) Mit 181 Abbild. Leipzig, Hermann Seemann Nachf. [1903].

Die mühevoll im Archiv und am einzelnen Kunstwerk angestellten Studien einmal zusammenzufassen zu einer von allem beengenden Detail befreiten Übersicht gewährt die freudige Genugtuung, mit der ein Architekt etwa an den Aufriß seines in allen Teilen durchdachten und berechneten Gebäudes geht. Eine solche gehobene Stimmung liegt über dem Buche v. Fabriczys, das nicht nur eine zwanzigjährige Beschäftigung mit dem Gegenstande zu vorläufigem Abschluß bringt, sondern auch ein immer erneutes Entzücken an der künstlerischen Schönheit der kleinen Objekte ausdrückt.

Eigentlich ist die Publikation in einer Serie von Monographien des Kunstgewerbes nur unter ein Notdach gebracht. Denn die Herstellung der kleinen künstlerisch gezierten Metallscheiben lag keineswegs in den Händen einer kunstgewerblichen Industrie. Die Medaillen der Renaissance sind Kunstwerke schlechthin, aristokratische Einzelerscheinungen gegenüber den in plebeischer Vielzahl vom Prägestock gelieferten Münzen. Unter den besorgten Blicken der Künstler gehen sie aus dem Schmelztiegel hervor, die Hand des Künstlers glättet, was der Guß etwa schuldig blieb, und überzieht sie mit einer zwischen braun und grün malerisch spielenden Patina. Die Münzen dagegen werden von dem hart geschnittenen Prägestempel, in gefühlloser Fabrikmäßigkeit herausgestanzt und zeigen den gemeinen Glanz des jeweils verwendeten Metalls ohne alle künstlerische Verschleierung. Auch sind die Medaillen Ehrenzeichen, Denkmäler en miniature, bestimmt für einen Großen als Auszeichnung, oder für die vor allen Stürmen gesicherte Geborgenheit im Innern eines Grabes, in der Höhlung eines Grundsteins. Sie haben einen

idealen Wert im Gegensatz zu dem Kurswert der Münzen. Weitaus der größte Teil von ihnen ist in Bronzen erhalten, obwohl Gold und Silber nicht selten den künstlerischen Wert der Gabe nach der materiellen Seite hin noch erhöhen half. Immer aber war dann dem aufdringlichen Glanz des Edelmetalls durch Künstlerhand der protzige Eindruck genommen.

Die hohe Zeit der Gußmedaille ist das 15. Jahrhundert. Als im 16. Jahrhundert erfahrene Goldschmiede das Prägeverfahren von seiner Unvollkommenheit und Unzuverlässigkeit befreiten, griff die unvornehmere Technik über, und es entsteht die schärfer, aber ohne individuelle Feinheit geprägte Schaumünze, die am Ende des 16. Jahrhunderts die Gußmedaille verdrängt. Die zunehmende Sicherheit beförderte auch auf diesem Gebiet die Abnahme des künstlerischen Empfindens. Ein Umschwung hat sich erst in der Gegenwart unter dem Vorgehen französicher Künstler vollzogen.

Die grundverschiedene Technik des Gießens und des Prägens gab dem Verf. das natürliche Einteilungsprinzip seiner Schrift. Der erste Teil (S. 1—86) behandelt die an den verschiedenen Pflegestätten zwischen Verona und Neapel beliebte Gußmedaille des Quattrocento; der zweite (S. 87—103) die geprägte Schaumünze im Cinquecento. Das starke räumliche Überwiegen des ersten Teiles ist nicht nur gerechtfertigt durch die größere Zahl der Stücke, sondern auch durch ihren erheblicheren Kunstwert. Die politisch verhängnisvolle, künstlerisch heilsame zentrifugale Kraft im Quattrocento kommt auch der Medaillistik zu gute. Überall stehen die Meister auf und steigern im Wettbewerb ihr Können. So hoch aber im allgemeinen das Niveau ist, an den Begründer dieses Kunstzweiges, an Vittor Pisano, reicht nur selten einer der Späteren noch heran. Keiner von ihnen hat eine so stolze Folge gleichwertiger Kunstwerke aufzuweisen wie jener; selbst Niccolò Forzore, der in Florenz, dem tätigsten aller Kunstzentren, arbeitet, bleibt zurück, auch wenn man ihm mit Bode noch den ganzen Vorrat der gleichzeitigen anonymen Meister zuschanzen wollte.

Dies buntgemischte Völkchen, das bosselnd über den kleinen runden Wachsscheiben sitzt, hat v. Fabriczy sauber aufgeteilt in ihre jeweiligen Wirkungskreise, die ihnen zukommenden Stücke noch einmal kritisch gesichtet, über die Lebensdaten der Dargestellten Nachricht gegeben, soweit sie zu erhalten war, und eine Charakteristik der einzelnen Meister angestrebt. Die bekannten Vorarbeiten von Julius Friedländer, Armand, Heiß und v. Sallet boten ihm dazu alles wünschenswerte Material. Aber er hat sich nicht bequem innerhalb der von jenen gesteckten Grenzen wie ein genußfreudiger Spaziergänger bewegt; er hat sein reiches Wissen und seine lange Erfahrung in den Dienst der scheinbar bescheidenen Aufgabe gestellt, hier erweitert, dort enger gezogen und nichts eingelassen, was nicht vorher die Zollgrenze seiner Kritik passiert hätte.

Die Frage nach dem Autor mußte ihn naturgemäß am häufigsten beschäftigen. Ich zähle die wichtigsten Ergebnisse auf, zu denen v. Fabriczy gelangt ist.

Vittore Pisano. Von den drei Bildnissen des L. B. Alberti, die Venturi kürzlich dem Meister zugeschrieben hat, erkennt v. Fabriczy nur das berühmte ovale Medaillon des Louvre an. Das Exemplar der Bibliothèque nationale ist für ihn eine gleichzeitige Nachahmung, das bei Gustave Dreyfuß eine Restitution des 16. Jahrhunderts.

L'Antico. Mit den von ihm bisher bekannten Stücken stimmen die Medaillen einer Magdalena Mantuana (dat. 1504), des Herzogs Francesco della Rovere (nach 1516), des Marchese d'Avalos und seiner berühmten Gattin Vittoria Colonna (zw. 1521 u. 1525) überein.

Gian Cristoforo Romano soll der Urheber der bisher aus rein äußerlich-zufälligen Gründen dem Venezianer Vittor Gambello zuerkannten Medaille des jugendlichen Kardinals Domenico Grimani sein.

Gian Marco Cavalli wird für die Medaille des Mantuaner Rechtsgelehrten Francesco Bonatti beansprucht.

Alessandro Vittoria gehören die vier unbezeichneten Denkmünzen auf den berühmten Arzt Tommaso Rangone († 1577) an.

Francia? Nur als die Arbeit der »schwereren Hand eines Adepten« möchte v. Fabriczy die Medaille auf Bernardo Rossi angesehen wissen. Sie kann erst nach Francias Tode (1517) entstanden sein, wenn der Revers sich auf die 1519 von dem neuernannten Legaten in Ravenna unterdrückte Anarchie bezieht.

Das Werk Bertoldos wird, wie inzwischen auch Bode getan hat, um die Medaille Alfonsos von Calabrien bereichert.

Lodovico da Foligno erhält an Caradossos Stelle die große 1470 datierte Sforzamedaille.

Niccolò Fiorentino. In der grobschlächtigeren Formengebung der den Kardinal Giovanni Medici darstellenden Medaille möchte v. Fabriczy lieber die Hand des Niccolò Forzore als die des zierlicheren Maître à l'Espérance erkennen.

Adriano Fiorentino. Diesen Meister hat der Verf. erst ganz kürzlich mühsam rekonstruiert (Jahrbuch der Kgl. Pr. Ksts. XXIV, 1903), wobei denn auch seine Tätigkeit als Medaillist in überraschender Weise festgestellt werden konnte. Ihm gehören an: die Medaillen auf Degenhard Pfeffinger († 1519), auf Ferdinand II. von Neapel, auf Gioviano Pontano, den Geheimschreiber König Ferdinands I., auf den Kardinal Camerlengo Raphael Riario (nach 1483) — eine frühere von 1478 ist die Arbeit des Römers Lysippus — und endlich die beiden auf die Herzogin Elisabetta Montefeltre und ihre Schwägerin Emilia Pia (1495).

Cristoforo di Geremia gilt hier als Künstler der Scarampimedaille, nicht zuletzt auch, weil der Kardinal nahe Beziehungen zu dem Künstler, seinem »dilecto fameglio« unterhielt.

Das Werk des Lysippus bereichert v. Fabriczy um die Medaillen des Parthenius, Pier Paolo Mellinis, Iesuallus, Kardinals Raphael Riario (1478 kreiert) und des späteren Protonotars Catelano Casali.

Caradosso wird die große geprägte Medaille von Julius II. auf Kosten Francias zugeteilt, und ihm werden auch die beiden auf den Kardinal Scaramuccia Trivulzio angewiesen.

Pollaiuolo und Michelozzo werden überhaupt und mit gutem Recht aus der Liste der Medailleure gestrichen und ihre Medaillen teils an Bertoldo, teils an einen Anonymen weitergegeben.

Andere neue Ergebnisse der Schrift beziehen sich auf die Datierung gewisser Medaillen. So werden z. B. die Medaillen Karls V. und Franz I. von Gian Maria Pomedello in das Jahr 1517 zur Feier des Friedenschlusses, der Verona befreite, datiert. Die Schaumünze des Federigo Montefeltre von Paolo da Ragusa, die den berühmten Condottiere noch ohne das zerbrochene Nasenbein darstellt, wird mit einleuchtenden Gründen gegen die Autorität Friedländers ins Jahr 1450 gesetzt, als Federigo Befehlshaber der napoletanischen Heere wurde. Die zweite Medaille des gleichen Künstlers auf König Alfons von Neapel wird, da sie »in Größe, Stil und Schrift der vorigen ganz analog« erscheint, nicht mehr für eine Restitution, sondern für ein Abbild nach dem Leben angesehen, ungefähr um dieselbe Zeit verfertigt. Dagegen hält v. Fabriczy die Alfonsomedaille des Cristoforo di Geremia für eine Restitution nach dem Vorbild der Montefeltremedaille des Clemens Urbinas. Die große, im Goethemuseum zu Weimar befindliche Schaumünze auf Ercole II d'Este, die Cellini nach eigener Aussage 1540 fertigte, ist der Originalabguß des nicht einmal ganz vollendeten Wachmodells.

Dies mag genügen, um zu zeigen, welche Anregung die strenge Forschung dem Buch, dessen Zweck zunächst eine populäre Belehrung sein soll, entnehmen kann. Das Abbildungsmaterial — Netzätzungen nach Gipsabgüssen — ist durchaus hinreichend und ersetzt für manchen Fall die schwerzugängliche und unhandliche Publikation von Heiß. Rechten ließe sich mit dem Verf. gelegentlich über die Charakteristik gewisser Künstler, wie Matteo de Pasti, Sperandio, Cellini. Die feurige Begeisterung der Weimarer Kunstfreunde ist da wohl ebenso über das Maß hinausgegangen wie hier das scharf geäußerte Mißfallen, das sich einmal, Cellini gegenüber, sogar zu bissigem Spott hat hinreißen lassen.

Hans Mackowsky.

Malerei.

Girolamo Mancini. La vita di Luca Signorelli. Firenze, Carnesecchi 1903, XVIII und 259 S. gr. 8° mit 81 Illustrationen in Lichtdruck.

Es ist die erste Monographie über den großen Meister von Cortona, die uns hier seit Dom. Mannis Vita (Milano 1756) in italienischer Sprache geboten wird, — zugleich die einzige, die — mag man auch des genannten Autors Verdienste um die Berichtigung mancher Versehen Vasaris gebührend anschlagen — auf der Höhe moderner Forschung steht. Ihr Verfasser ist den Freunden der Kultur und Kunst der Renaissance seit langem wohlbekannt. Verdanken sie ihm doch die bisher beste Biographie L. Batt. Albertis und die Herausgabe seiner ungedruckten Schriften, sowie von Gellis Vite d'artisti, ferner die Lebensbeschreibung Lorenzo Vallas, die große Urkundensammlung zur mittelalterlichen Geschichte seiner Heimat Cortona und als Supplement dazu, aus ihren Daten geschöpft, die Schrift: Il contributo dei Cortonesi alla Cultura italiana (Firenze 1898), die auch sämtliche, auf urkundlichen Grundlagen beruhende Nachrichten über Kunst und Künstler Cortonas enthält und deshalb für uns von besonder Bedeutung ist. In allen diesen Arbeiten bewährt sich Mancini als höchst gewissenhafter, überall auf die Quellen zurückgehender Forscher, dessen geradezu einzige Kenntnis der Geschichte und Kultur seiner Vaterstadt ihn auch für die Lösung der Aufgabe als vorzüglich geeignet erscheinen läßt, die er sich in seinem jüngsten Buch gesetzt hat. Wenn wir hierbei etwas bedauern müssen, so ist es der Umstand, daß der Verfasser sich begnügt hat, bloß die Nachweise für seine auch in diesem Falle durchaus auf urkundlichen Grundlagen aufgebaute Darstellung zu verzeichnen, ohne auch den Text wo nicht aller, doch wenigstens der bedeutendsten Belege — wozu wir vor allem die Testamente des Meisters rechnen — abzudrucken. Ein zweites, was wir an dem Buche vermissen, ist das chronologische Verzeichnis der Werke seines Helden. Dank den zahlreichen urkundlichen Vermerken, die wir dafür besitzen, hätte es in ziemlicher Vollständigkeit aufgestellt werden können und würde die Benutzbarkeit der schönen Arbeit wesentlich gefördert haben. Damit sind wir aber auch mit unsern Ausstellungen am Ende und möchten nun im folgenden einiges davon, was uns Mancini neues bringt, hervorheben.

Gleich zu Beginn wird die Angabe Vasaris, Signorellis Mutter sei die Schwester seines Vorfahren Lazzaro Vasari gewesen, als irrig erwiesen. Wir kennen ja die Schwäche des Aretiner Biographen, sich der Verwandtschaft und Freundschaft mit großen Künstlern zu rühmen, und so mag vielleicht eine entfernte Familienbeziehung sich bei ihm zu der falschen Behauptung verdichtet haben. Ebenso ergeht es dem aus Vasaris

Daten sich ergebenden Geburtsjahre Signorellis (1439). Von den durch unsern Verfasser dagegen vorgebrachten Gründen sind die schwerwiegendsten: 1. daß Lucas Vater 1439 erst 20 Jahre zählte, also schon mit 19 geheiratet haben sollte, 2. daß Luca, als er Piero della Francesca an dessen um 1460—1466 ausgeführten Fresken in S. Francesco zu Arezzo half, schon 21—27 Jahre gezählt haben müßte, also nicht mehr der ganz junge Lehrling hätte sein können, als den ihn Vasaris aufführt, und 3. daß Luca, als er 1472 laut Vasaris Aufgabe zuerst mit selbständigen Arbeiten in Arezzo hervortrat, schon 33 Jahre alt gewesen sein müßte — eine für einen so begabten Künstler doch unwahrscheinlich späte Betätigung. Diese Gründe veranlassen unsern Verfasser, das Geburtsjahr Signorellis etwa 10 Jahre später, also um 1450 anzunehmen, wonach dann nicht bloß die obigen Daten sich mit größerer Wahrscheinlichkeit seiner Biographie einfügen, sondern auch die Lebensdauer des bis in sein letztes Jahr noch mit großen Altarbildern beschäftigten Meisters sich — plausibler als mit Vasaris 82 Jahren — mit 72 Jahren bestimmt. Ebenso wird mit der von Della Valle aufgebrachten und noch von dem jüngsten Annotator Vasaris beibehaltenen Angabe, Luca habe in Orvieto einen natürlichen Sohn Polidoro besessen, aufgeräumt und urkundlich bewiesen, der »muratore« dieses Namens habe nichts mit Luca zu tun, da er schon fünf Jahre vor dessen Ankunft in Orvieto das Amt des städtischen Schatzmeisters bekleidete. — Wo wir dem Verfasser nicht folgen können, ist in der aus ganz oberflächlicher Ähnlichkeit der Landschaft und Architekturstaffage hergeleiteten Zuteilung des bekannten Tiberius Gracchus der Galerie zu Budapest an Pinturicchio: ihr widerspricht durchaus der Charakter der Hauptgestalt selbst. Ebensowenig scheint uns aber auch die von anderer Seite vorgeschlagene Zuweisung an Nicc. Alunno zuzutreffen, für die die Analogie einiger Staffagefiguren mit solchen in der diesem Meister zugehörigen Predella im Louvre vorgebracht wird. Wir setzen den Maler des Tiberius Gracchus in die unmittelbare Nähe Signorellis (Francesco Signorelli?). Interessant ist, was der Verfasser bei Gelegenheit der Besprechung von Signorellis Sixtinafresken über die Persönlichkeit des Bartol. della Gatta beibringt. Durch die Auffindung einer Urkunde ist jüngst sein wahrer Name Don Piero d' Antonio Dei da Firenze bekannt geworden (Crowe und Cav. ital. Ausgabe VIII. 539). Nun hat aber Mancini in den Verzeichnissen der Mönche des Klosters S. Maria degli Angeli, in dem unser Meister seine Gelübde abgelegt hat, diesen Namen nicht, wohl aber den eines Don Pierino d' Antonio della Fioraia mit dem Zusatze »et dipoi si partì et andonne pell' ordine« gefunden. Das würde auf den Künstler passen und es bliebe hiernach unbestimmt, ob er der Familie Dei oder Della Fioraia angehört habe. Für die Ausmalung der beiden Sakristeien

zu Loreto durch Melozzo und Signorelli allegiert Mancini, statt des dafür bisher angenommenen Datums von c. 1478, das Jahr 1488. Damals besuchte der Kardinal Girolamo Basso zum erstenmal seine Diözese und wird wohl die Ausmalung angeordnet haben. Die Betrauung Signorellis scheint naturgemäß die Bekanntschaft der Kardinals mit dessen Fresken in der Sixtina (1483) vorauszusetzen; und von Melozzo steht urkundlich fest, daß er 1477—1481 in Rom beschäftigt war. So hat denn Mancinis Annahme alle Wahrscheinlichkeit für sich. Für das Berliner Pansbild ist unserm Verfasser die ansprechende Deutung Roger E. Frys entgangen (Repertorium XXVI, 261). Ob das hier zuerst für Signorelli in Anspruch genommene kleine Triptychon der Domsakristei zu Volterra auch sicher ihm angehört, entzieht sich unserm Urteil, da es uns unbekannt ist. Die herrliche Verkündigung am gleichen Orte verdankt ihre Inspiration kaum — wie Mancini will — der Annunziata Giov. Santis in der Brera: nur die Architekturstaffage hat in beiden Gemälden Ähnlichkeit, sonst sind beide Kompositionen wesentlich verschieden. Raffaels Christus am Kreuz zwischen Heiligen ist nicht mehr im Besitz Lord Dudleys, sondern vor einigen Jahren in den Mr. Monds übergegangen (S. 83); die weibliche Heilige Signorellis in der Sammlung Poldi Pezzoli ist nicht S. Lucia, sondern S. Barbara, wie der Turm im Hintergrunde beweist (S. 94); die Vita inedita di Raffaello, Roma 1791, hätte nicht (wie S. 143 geschieht) als Quellenschrift zitiert werden sollen, nachdem A. Springer sie als Fälschung ihres Herausgebers Comolli erwiesen hat (s. Repertorium V, 357). Der Gegenstand des einen der beiden untergegangenen Wandbilder Signorellis für Pal. Petrucci in Siena war die Verleumdung des Apelles nach Lukians Beschreibung (nicht wie S. 147 angegeben wird König Midas); von den beiden erhaltenen befindet sich der Coriolan nicht auch in der National Gallery, sondern unseres Wissens in der Galerie zu Liverpool (eine Replik besitzt Mr. Mond; Nummer 911, unter der Mancini das Bild aus dem Katalog der National Gallery anführt, ist Pinturicchios Penelope). Die S. 150 erwähnten Zeichnungen aus dem venezianischen Skizzenbuch hätten nicht als Werke Raffaels qualifiziert werden dürfen: soviel steht heute wenigstens fest, daß er bei jenem Taccuino die Hand nicht im Spiele gehabt hat. S. 173 berichtet unser Verfasser, es befinde sich in Casa Ginori noch heut ein Replik des jüngst von dort in die Pinakothek zu München gelangten Tondos. Es kann sich dabei wohl nur um eine Kopie handeln, die der Besitzer von dem Original anfertigen ließ. Was das zweite ehemals im Besitze Ginori befindliche Bild betrifft, dessen Verbleib Mancini nicht nachweisen kann, so ist dies nichts anderes als das schon von Knapp (Piero di Cosimo, Halle 1899, S. 65) als Werk Pieros di Cosimo erkannte Rundbild, das

vor einigen Jahren an Th. Lawrie in Glasgow verkauft, von ihm 1899 an die Straßburger Galerie abgetreten wurde. Interessant ist der Nachweis, daß die aus Montepulciano in die Uffizien gelangte Predella No. 1298 zu einem an genanntem Orte in der Kirche S. Lucia noch vorhandenen, aber bisher nicht als Signorelli erkannten Bilde der Madonna gehört habe (S. 177); wichtig die Berichtigung zu Vasari III, 695 n. 3, wonach die jetzt im Chor des Doms zu Cortona hängende Konzeption nicht eine Arbeit Zaccagninis, sondern das für den Hochaltar der Kathedrale 1519—21 von Signorelli gemalte Bild sei.

Auch äußerlich präsentiert sich das vorliegende Werk als einfach vornehme Leistung des italienischen Buchdruckes. Der klare Satz auf glanzlosem weißen Papier wirkt im Gegensatz zu dem bei uns leider überhandnehmenden Gebrauch satinierten Papiers wahrhaft wohltätig; die Qualität der Illustrationen ist durchaus befriedigend, zum Teil sogar über das gewohnte Mittelmaß hinausgehend. *C. v. Fabriczy.*

Kunsthandwerk.

Gustav Jacoby. Japanische Schwertzieraten. Beschreibung einer kunstgeschichtlich geordneten Sammlung, mit Charakteristiken der Künstler und Schulen. Mit 37 Tafeln in Heliogravüre. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig 1904. Je 1 Bd. Text 4° und Tafeln fol.

Gegenüber den Problemen der japanischen Kunstgeschichte sind wir Europäer arg in Verlegenheit. Die japanische Sprache und ihre Schriftzeichen bilden bekanntlich für sich allein eines der schwierigsten Studiengebiete. Wenn es gilt, ältere Texte zu entziffern, ist selbst der gebildete Japaner oft unsicher. Dringt der europäische Kunstgelehrte, sei es allein, sei es mit Hilfe schriftkundiger Japaner, bis zu den Quellenwerken vor, so findet er zahlreiche, sehr eingehende Künstlergeschichten voller Namen, Stammbäume und Daten; allein er hat wenig Anhalt dafür, wie er die geschichtliche Wahrheit und die Künstlerlegende scheiden soll. Die Kunstwerke selbst sind teils in den japanischen Tempeln, Schatzhäusern und Privatkammern verborgen, teils über drei Weltteile zerstreut. Es ist ungemein schwer, sie mit den Schriftquellen in sicheren Einklang zu bringen. In der japanischen Kunst ist die Überlieferung mächtiger als irgendwo. Ganze Schulen leben davon, die Art und die Werke der berühmten Meister zu wiederholen. Deren Namen und Zeichen führen die Späteren ohne Bedenken fort; auch die absichtliche Fälschung blüht. Es kommt hinzu, daß das Auge und das Urteil des Europäers sich dem Auge und dem Urteil des Japaners nur

sehr schwer anpassen. Es ist daher keine Unbill, wenn man alle europäischen Bemühungen um die japanische Kunstgeschichte skeptisch ansieht.

Indessen werden wir doppelt dankbar sein, wenn im Bewußtsein aller dieser Hemmnisse der ernstliche Versuch gemacht wird, dieses oder jenes Gebiet der japanischen Kunst kritisch zu klären. Vor allem wir Deutsche, die wir im Sammeln und Erforschen ostasiatischer Kunst hinter den Franzosen, den Engländern und den Amerikanern so lange zurückgeblieben sind. Heute haben wir die Freude, ein deutsches Werk anzuzeigen, zu dem ein zielbewußter Sammelfleiß und ein gründlicher Wissendrang gleich viel beigetragen haben.

Die Schwertzieraten sind bekanntlich eines der anziehendsten Gebiete des japanischen Kunsthandwerks. So lange jeder Japaner von Stand Waffen trug, sind die Stichblätter (Tsuba), die Beschlagstücke des Griffes (Fuchi-Kashira und Menuki), die Messer (Kodzuka) und Schwertnadeln (Kogai) in den verschiedensten Metalltechniken und mit den mannigfachsten Motiven verziert worden. Die Motive allein sind so anziehend und lehrreich, daß Justus Brinckmann die große Sammlung, die er im Hamburgischen Museum vereinigt hatte, zunächst nur nach ihnen ordnete. Die Schulen und Meister zu berücksichtigen, ward erst möglich, als Japaner die betreffenden Quellenschriften aufsuchten. T. Hayashi in Paris hat das Verdienst, 1894 in dem Katalog der kleinen Sammlung, die er dem Louvre geschenkt hatte, den ersten Versuch einer historischen Ordnung gemacht zu haben. Auf Brinckmanns Anregung hat sein Assistent Shinkichi Hara in Hamburg die 42 Quellenwerke (das älteste von 1692), die ihm zugänglich geworden sind, durchgearbeitet und nach fünfjährigen Mühen 1902 das grundlegende Buch »Die Meister der japanischen Schwertzieraten« veröffentlicht. Danach ist in Hamburg eine zweite Sammlung des Museums historisch geordnet worden.

Inzwischen hat Herr Gustav Jacoby in Berlin durch jahrelangen Fleiß und ansehnliche Opfer eine nach Zahl und Qualität glänzende Sammlung von Schwertzieraten vereinigt. Im Einvernehmen mit Sh. Hara hat er durch weitere Quellenforschung und kritische Sichtung der Techniken und Schulen das schwierige Gebiet vertieft, die Schulen schärfer umrissen, neue Gruppen zusammengeschlossen. In der bescheidenen Form eines Kataloges seiner Sammlung, als einleitenden und beschreibenden Text zu dem stattlichen Tafelbande, gibt er eine eingehende Übersicht über die Geschichte dieser Kunst. Unter den mehr als fünfzig Gruppen, die er charakterisiert, sind teils die Werke und Schulen bestimmter Meister, ihrer Jünger und Nachfolger, teils Gruppen, die sich auf bestimmte Städte oder Landschaften zurückführen lassen, teils technische Verfahren besonderer Art. Es ist erklärlich, daß diese Merkmale

oft ineinander fließen; der Verfasser selbst ist sich darüber klar, daß man noch am Anfang der Forschung steht und weitere Einzeluntersuchungen, Funde von Quellenschriften, die Entdeckung weiterer mit Namen bezeichneter Stücke u. a. m. noch manche Aufklärung bringen werden.

Es ist nicht möglich, hier die vielen Schulen einzeln aufzuzählen. Sie sondern sich vor allem in zwei große Gruppen: die Meister der eisernen Stichblätter (Tsuba-Meister) und die Ziseleure, die vorwiegend in legierten Metallen (Bronze u. a.) arbeiten und außer den Stichblättern besonders die übrigen Verzierungen der Schwerter fertigten. Die Eisenschneider, die mit ihren Durchbrechungen und ihren flachen Modellierungen das Größte in dieser Technik geleistet haben, sind zum Teil aus den Plattnern, den Herstellern der Rüstungen, hervorgegangen, wie die Miochin-Familie, zum Teil aus den Schwertfegern, die die wundervollen Klingen fertigten (so die Umetada-Familie). Daß die ältesten verzierten Stichblätter erst dem 15. Jahrhundert angehören, wird mit Nachdruck betont. Früh hat man in das Eisen gelbes Metall eingehämmert (die Fushimi-Arbeiten). Weitere Gruppen dieser Technik zeigen Muster von chinesischem Geschmack. Dann wurde der Eisenschnitt mit den verschiedenen Techniken der Ziseleure gemischt.

Unter den Ziseleuren steht die alte Goto-Schule mit der durch Jahrhunderte reichenden Reihe kunstvoller Meister voran. Sie arbeitet das legierte Metall zu zierlichen Reliefs aus, besonders gern das schöne, schwärzliche Shakudo. Die Nara-Schule legt dagegen in Eisen Reliefs aus anderen Metallen ein. Eine dritte große Gruppe bildet die Yokoya-Schule, die Graveure. Sie alle zerfallen in vielerlei nach Meistern, Orten und Verfahren unterscheidbare Zweige. Technich gesondert sind die Emailarbeiten der Hirata-Schule. Viele von diesen Verfahren sind geübt worden, bis beim Einbrechen europäischer Gewohnheiten das Schwertertragen außer Übung kam.

Die anschaulichen Beispiele auf den 37 trefflichen Heliogravürtafeln gehören sämtlich der Sammlung des Verfassers an und zeigen einen höchst wählerischen, sicheren Geschmack. Wir empfinden dabei, wie vorteilhaft es ist, wenn ein unabhängiger Sammler sich selber das Material für seine Forschungen zu schaffen vermag. Der Typus des Amateurs, der in Frankreich und England der Kunst und der Kunstgeschichte so große Dienste geleistet hat, ist bei uns noch selten. Wir dürfen froh sein, ihn jetzt bei uns im Dienste der japanischen Kunst zu finden, die solcher Förderung so sehr bedarf. *Peter Jessen.*

Topographie.

Adolfo Avena. Monumenti dell'Italia meridionale. Relazione dell Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali, vol. I°: del periodo 1891—1901. Roma, Officina poligrafica romana 1902. XXII u. 410 S. 4°: mit 256 Illustrationen in Lichtdruck. —

In diesem mit großem typographischen Aufwand und vortrefflichem Bildschmuck ausgestatteten Bande haben wir einen jener Berichte vor uns, den die vor zehn Jahren vom damaligen Unterrichtsminister Pasquale Villari ins Leben gerufenen »Regionalämter für die Erhaltung der Kunstdenkmäler» auf Grund einer Verfügung des nach mehrjähriger auch in bezug der Förderung künstlerischer Interessen erfolgreicher Tätigkeit unlängst abgedankten Ministers Nasi neuerdings der Öffentlichkeit übergeben haben. Laut der Absicht des Genannten sollten die in Rede stehenden Ämter darin nicht nur von ihrer erhaltenden und wiederherstellenden Tätigkeit Rechenschaft geben; sie sollten, indem sie die vornehmsten der ihrer Sorge anvertrauten Monumente in fast monographischer Ausführlichkeit vorführen, der Wissenschaft die Grundlagen für fernere Spezialstudien liefern, überdies aber das Interesse für diese nationalen Schätze sowie ihre Kenntnis in weitern Kreisen wecken und sie für deren Pflege gewinnen.

Architekt Avena, der Vorstand des Regionalamtes für Süditalien — des ausgedehntesten unter allen, da es für sich allein etwa den vierten Teil der Halbinsel umfaßt —, hat nun in dem vorliegenden Bande, der das erste Dezennium seit dem Inslebentreten der neuen Institution umfaßt (andere sollen ihm in längern oder kürzern Zwischenräumen je nach Erfordernis nachfolgen) den Nachdruck besonders auf die letztere Seite gelegt und damit eine Arbeit geliefert, deren Bedeutung weitaus über ihre nächste Veranlassung hinausreicht. Kann man sie doch als die erste bezeichnen, die ein halbes Jahrhundert nach dem Erscheinen des grundlegenden Werkes von H. W. Schulz die seither gewonnenen Ergebnisse zusammenfaßt.[1]) Wohl blieb nach den überaus sorgfältigen Forschungen des Genannten für die historische Seite im pragmatischen Sinne wenig wesentliches zu ergänzen; dafür aber gelangt hier die technisch-konstruktive und künstlerische Seite — dank des durch die Fesseln zeitlicher Einschränkung nicht behemmten Studiums der einzelnen Denkmäler und der von Amts wegen zur Verfügung stehenden Behelfe für ihre technische Untersuchung und Prüfung, Aufnahme u. s. f. — in dort nicht erreichtem Maße (wenn wir von den mustergültigen Aufnahmen Schulzs absehen) zur Geltung.

[1]) Inzwischen ist der erste Band von E. Bertaux's groß angelegter Arbeit über die Kunst Süditaliens erschienen, über die wir an dieser Stelle baldigst zu berichten gedenken.

Infolge dieser günstigen Umstände hat denn auch unser Verfasser die Baugeschichte mancher der in Betracht kommenden Schöpfungeu aufzuklären, die Elemente für die nunmehr auf sichrere Argumente gestützte Lösung bisher kontroverser Fragen zu liefern vermocht. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß er in einzelnen Fällen zu Schlußfolgerungen gelangte, die von jenen abweichen, welche man nach den Ergebnissen der bisherigen Forschung als endgültig betrachtet hatte. Es sei dies betreffend nur auf die Ausführungen Avenas über die Kathedralen von Bari, Bitonto, Ruvo und Neapel, über S. Trinità zu Venosa, S. Maria maggiore zu Siponto und das Mausoleum Boemunds zu Canosa hingewiesen; selbst in den Fällen, wo sie im einzelnen nicht alles als festgestellt oder annehmbar erscheinen lassen, werden sie jedenfalls Anlaß und Grundlage zur Diskussion bieten, deren Ergebnis dann die Wahrheit klarstellen dürfte. Den Ernst aber, womit der Verfasser seine Aufgaben verfolgt, den hohen Standpunkt, den er dabei vor Augen hält, bezeugen am besten folgende Sätze aus der Einleitung seines Werks: »Die Wiederherstellung eines Denkmals in ihrer wahren und hohen Bedeutung soll nicht etwa der bloße Vorwand zu Arbeit sein, sondern ein Werk ernstesten Studiums, ja religiöser Hingabe, eine Tat, durch die wir Modernen dem unsterblichen Genius vergangener Jahrhunderte unsere Ehrfurcht beweisen. Wer ein Monument der Kunst erhält, es so sichert, daß es den unerbittlichen Gesetzen der Zeit noch ferner Widerstand zu leisten vermag, wer es studiert, seine Schönheiten erforscht und würdigt, der erfüllt eine hohe Kultursendung.«

Über die materielle Seite der Leistungen, um die es sich hier handelt, geben die folgenden ziffermäßigen Angaben Aufschluß: Die im Dezennium 1891—1901 als mehr oder weniger dringend zur Ausführung veranschlagten Arbeiten beliefen sich auf rund 745 000 Lire (wovon auf das Museum und die Nationalbibliothek zu Neapel allein rund 230 000 Lire entfallen). Hievon wurden tatsächlich Arbeiten im Kostenbetrage von 243 000 Lire (66 000 Lire fürs Museum zu Neapel) ausgeführt, etwa ein Drittel der veranschlagten. Auch im gesegneten Lande der Kunst also wird die Erfüllung ihrer Forderungen von den aktuelleren Bedürfnissen des Staatsorganismus stark in den Hindergrund gedrängt!

Aus der Reihe der Monographien, die der Verfasser über einige der bedeutendsten unter der großen Zahl der Baudenkmäler Süditaliens dem vorliegenden Bande einverleibt hat, nennen wir die des stolzen Hohenstaufenschlosses Castel del Monte mit vorzüglichen Aufnahmen bezw. Restaurationen seiner Details durch den an den Monumenten Apuliens vielfach beschäftigten Architekten Ettore Bernich; der Kathedrale von Bari, für die die Entwicklung ihres Grundplans durch drei Bauperioden auf Grund

von Probegrabungen nachgewiesen wird: die erste quadratische Anlage, samt dem abgetrennt stehenden runden Baptisterium (trullo) von unbestimmter Gründungszeit, die zweite basilikale Anlage vollendet vor 1064, die dritte mit hinzugefügtem Querschiff und äußerer Pfeilerarkadenreihe längs der Seitenschiffe vom Jahre 1178; der bisher fast unbekannten Kathedrale von Larino (Provinz Campobasso), gegründet im 13. Jahrhundert, vollendet mit dem reichen Portal, dat. 1319; des Benediktinerinnen-Klosters S. Benedetto zu Brindisi, ursprünglich eines byzantinischen Baues aus dem 8. Jahrhundert, wie sein Kreuzgang, dem von S. Sofia in Benevent sehr ähnlich, beweist, während die Kirche zu Ende des 11. Jahrhunderts einen Wiederaufbau erfuhr und das Innere 1750 völlig verrestauriert wurde; der Abtei S. Trinità zu Venosa, von der uns die ersten genauen Aufnahmen und reichliche Illustrationen geboten wurden. Der Verfasser leugnet hiebei die von E. Bertaux allegierte Abhängigkeit ihres Chorumganges von französischen Vorbildern (Paray le Monial), indem er als Modell des Baues vielmehr den Dom von Aversa ansieht, dessen Vollendung er zwischen 1059 und 1093 setzt. Die Frage muß vor der Hand in suspenso bleiben: uns wenigstens fehlen die Behelfe, um zu entscheiden, ob wir in der heutigen Anlage des Chors von Aversa einen Teil ihres ursprünglichen Baues vor uns haben, oder ob er einem späteren Umbau angehört. Bisher wurde er teils der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Bertaux), teils gar dem 13. zugeschrieben (Schulz). Reiche Vorführung in Wort und Bild erfahren ferner die Monumente von Ravello, unter andern die grotteske Apsisfreske der Krypta von S. Giovanni del Toro, und das kürzlich entdeckte Stuccorelief der hl. Katharina, toskanisch um 1450 in einer Nebenkapelle derselben Kirche, sowie der jüngst durch zweckentsprechende Restaurierung vor dem drohenden Untergange bewahrte Campanile von S. Pantaleone, einer der schönsten jenes maurisch-normannischen Mischstils. Überaus verdienstlich ist sodann die Mitteilung einer Anzahl solcher baulichen Details in Aufnahmen des Verfassers, die dem »Sventramento« Neapels zum Opfer gefallen sind (Portale, Fenster, Gesimse des 15. und 16. Jahrhunderts). Aus einer zur Veröffentlichung fertiggestellten Monographie des Castel Nuovo bietet Avena eine Anzahl bildlicher Proben, die unsere Neugierde auf das zu Erwartende erregen. Eben ist der Künstler mit den Wiederherstellungsarbeiten an diesem so lange vernachlässigten Baudenkmal befaßt.

Noch eingehender als die vorbesprochenen werden uns drei der hervorragendsten Monumente Apuliens vorgeführt: die Kathedralen von Bitonto, Ruvo und Siponto. Die erste befindet sich in voller Wiederherstellung durch den obengenannten Architekten Bernich (sie war 1721 vollständig barockisiert worden), die ihr die mächtige Wirkung ihrer

ursprünglichen Konzeption zurückgeben und sie als die bedeutendste Schöpfung des Übergangs von der normännischen zur schwäbischen Epoche erscheinen lassen wird. Bei der der gleichen Zeit angehörigen Kathedrale von Ruvo, deren ursprüngliche Anlage durch spätere Änderungen auch stark gelitten hat (Erhöhung des Bodenniveaus im Äußern, Einbezug der äußeren Pfeilerarkaden der Seitenschiffe in das Innere als Kapellen, Flachdecke anstatt des offenen Dachstuhls, Stuccoüberzug des Innern) sind die Wiederherstellungsarbeiten eben erst begonnen worden. Die höchst interessante, auf byzantinischen Ursprung zurückgehende Kirche S. M. maggiore zu Siponto, in ihrer jetzigen Gestalt 1117 geweiht, hat sich trotz Erdbeben und sonstiger Unbilden der Natur und Menschenhände, mit Ausnahme der infolge eines jüngeren Anbaues alterierten Nordseite verhältnißmäßig gut erhalten und es wird sich bei ihrer demnächst in Angriff zu nehmenden Restauration nicht um so durchgreifende Arbeiten handeln, wie bei den Domen von Bitonto und Ruvo. —

Ein im Anhang gegebenes Verzeichnis der Baudenkmäler in den Provinzen Süditaliens zählt deren nicht weniger als 730 auf — ein Zeugnis für den Reichtum dieses Landesteils an Werken der Kunst, aber auch für die außerordentlichen Ansprüche, die ihre Erhaltung an Staat, Kirchenverwaltungen und Private stellt!

C. v. Fabriczy.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Sigilgaitabüste im Dom zu Ravello macht A. Filangieri Candida zum Gegenstand einer jüngst veröffentlichten Studie (Del preteso busto di Sigilgaita Rufolo nel Duomo di Ravello. Trani, 1903, 34 S. gr. 8°). Ein literarisches Zeugnis vom Beginn des 16. Jahrhunderts stellt fest, daß sie schon damals — wie heute — über der Tür der 1272 auf Kosten Niccolò Rufolos, des Gatten Sigilgaitas von Nicolaus de Bartolomeo aus Foggia errichteten Kanzel stand, obwohl sie ursprünglich sicherlich nicht für diese Stelle bestimmt sein konnte. Die Tradition, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts noch der Lokalhistoriker Amalfis, F. Pansa, Ausdruck gab, sah darin die Königin Johanna I. von Neapel. W. Schulz war der Erste, der sie auf den Namen Sigilgaita taufte; es bewog ihn dazu die an der rechten Treppenwange der Kanzel befindliche lange Inschrift, die den oben erwähnten Niccolò Rufolo als Stifter bezeichnet. Der Taufe von Schulz folgten seither alle, die sich mit der Büste beschäftigten (Crowe u. Cavalcaselle, Schnaase, Hettner, Salazaro u. a.). Unser Verfasser weist nun aus dem Wortlaut der Inschrift der Kanzel, sowie eines zweiten heut nicht mehr vorhandenen Denkmals nach, daß Sigilgaita im Jahre 1272 schon einen erwachsenen, ja verheirateten Enkel hatte, also jedenfalls viel älter war, als die von der Büste dargestellte, im Alter von höchstens vierzig Jahren stehende Frau. Daß aber die Büste, wie es die Chronologie bei solcher Annahme verlangen würde, etwa schon ein Menschenalter früher entstanden sein sollte, ist sowohl durch ihre hohe künstlerische Vollendung, als namentlich auch durch kostümgeschichtliche Erwägungen ausgeschlossen. Ferner stellt der Verfasser die sehr richtige Behauptung auf, die beiden Reliefporträts in den Zwickeln der Kanzeltür stellten nicht (wie Cavalcaselle u. a. angenommen haben) zwei der vier Söhne Niccolò Rufolos, sondern ihn selbst und seine Gattin Sigilgaita dar. Als Stifter des Werkes hatten ihre Porträts an demselben ebenso viel Sinn, als die von zweien ihrer Söhne sinnlos gewesen wären. Überdies stellt eine etwas genauere Prüfung der

beiden Reliefbildnisse es außer Zweifel, daß wir es darin mit einem männlichen und einem weiblichen zu tun haben. Wenn uns beide als die Abbilder eines würdigen Großelternpaares (s. oben) einen viel zu jugendlichen Eindruck machen, so müssen wir dies — nach Filangieris Ansicht — dem Unvermögen des Künstlers, die Realität charakteristisch wiederzugeben, zuschreiben. Daß er viel tiefer stand, als der Schöpfer der Sigilgaitabüste, ist offenbar. In diesem aber Niccolò Pisano zu erkennen, hält der Verfasser nicht für ausgeschlossen, mit Rücksicht auf die Vortrefflichkeit des Werkes und dessen stilistische Anknüpfungspunkte mit Pisanos Arbeiten zu Pisa und Siena. Was endlich die Person der Dargestellten anlangt, so scheint ihm ihre Identifikation mit Anna Rufolo, der Gattin Matteos, des Erstgeborenen Sigilgaitas, nicht unwahrscheinlich. Matteo war ein Günstling Karls I. von Anjou und einer der reichsten Magnaten des Reichs, seine Gattin († 1295) wegen ihrer Schönheit von ihren Zeitgenossen gepriesen. Allein das Glück ihres Hauses ging durch Schuld Matteos noch bei ihren Lebzeiten in die Brüche, ihre Besitztümer in andere Hände über. So mag wohl in der Folge einer der späteren Besitzer ihres Palastes zu Ravello die Büste in den Dom übertragen haben und zwar auf das Denkmal, das als Stiftung der Familie beglaubigt war.

C. v. F.

Ein neues Werk lombardischer Holzskulptur. Über ein solches berichtet dessen Entdecker Diego Sant' Ambrogio in einem Artikel des Archivio storico lodigiano (Lodi, Anno 1903 p. 59 ff.). Es schmückt einen Altar des mitten in freiem Felde einsam gelegenen Oratoriums S. Maria del Paladino, etwa drei Kilometer südöstlich von Rivolta d'Adda gelegen, welch letzterer Ort in der Umgebung von Treviglio aus Anlaß seines eben in voller Restauration begriffenen Augustinerchorherrnstiftes, eines lombardoromanischen Baues vom Ende des 11. Jahrhunderts, in jüngster Zeit oft genannt wurde. — Unser Altar erhält schon dadurch besonderes Interesse, daß seine Inschrift: „Bonhioannes de Lupis de Laude intaliavit pinxit et doravit MCCCCLXXX“ uns den Künstler und die Entstehungszeit nennt. Die Tafel, 1,7 m breit und 1,9 m hoch, ist von einer à jour gearbeiteten Umrahmung umschlossen und stellt in Hochrelief die Anbetung des Christkindes (Presepio) in figurenreicher Komposition dar, deren Gestalten durchaus vergoldet, nur an Gesichtern und Händen, sowie z. T. an den Gewändern der Jungfrau und des hl. Josef bemalt erscheinen, wie denn auch der Grund der Tafel, von dem sich die Figuren abheben, einen Farbenton zeigt. Die traditionelle Anordnung der Szene mit dem auf der Erde liegenden, von Maria und Josef angebeteten, von Engeln umschwebten Kinde — der Hirten und ihrer vierbeinigen Pflegebefohlenen nicht zu

gedenken — zeigt uns insofern eine Besonderheit, als sie vor einem, in seiner oberen Partie reichornamentierten gotischen Portale vor sich geht, das — sonderbarerweise — von einer Muschelnische in Renaissanceform bekrönt wird. Im Hintergrunde links sieht man ein Kastell mit vier Ecktürmen, rechts einige kleinere Gebäude, deren eines auf seinem Dachgiebel einen Storch trägt. Das reiche Gelock der Engel, das sich wie in Ballen rings um ihre Köpfe legt, und eine gewisse Steifheit ihrer Attituden weisen auf den auf dem Wege der veronesischen Kunst vermittelten Einfluß süddeutscher, speziell tirolischer Holzbildnerei hin (wie sie ja auch einem zweiten Werk lombardischer Schnitzkunst, dem grandiosen Presepio von S. Lorenzo zu Mortara ihren Stempel aufgedrückt hat). Was die technische Ausführung anlangt, so hat der Künstler die Oberfläche seiner Figuren, wo sie Farbe aufnehmen sollte, mit einem dünnen Überzug von Mastix und Gips versehen. Die Familie De Lupi, der er angehört, ist übrigens in Lodi von der Mitte des 15. bis zu der des folgenden Jahrhunderts durch eine Reihe tüchtiger Schnitzer und Vergolder nachweisbar. M. Caffi (Sull' arte lodigiana, 1878) weist außer unserm Bongiovanni drei andere davon, namens Francesco, Defendino und Giovan Bassano nach. Der letztere arbeitete im Verein mit Bongiovanni 1474 den großen Altar in Form eines Triptychons zu Borgonovo di Valtidone im Piazentinischen. Zwei andere Arbeiten Bongiovannis sind heute nicht mehr vorhanden: die 1465 ausgeführte Ancona für den Hochaltar von S. Gerolamo in Mailand (die bei Gelegenheit der Aufhebung dieses Jesuatenklosters 1668 verloren ging) und eine zweite Altartafel, 1495 für die Olivetaner von Villanova al Sillaro gearbeitet und 1632 durch Blitzschlag vernichtet. Ob endlich die hölzerne Altartafel, die aus der Incoronata in das Museo civico (in S. Filippo) zu Lodi übertragen wurde auch einem der Lupi, und nicht vielmehr einem Gliede der zweiten berühmten Schnitzerfamilie der Stadt, der Donati angehöre, ist bisher nicht festgestellt. *C. v. F.*

Ein neues Skulpturwerk von Gian Cristoforo Romano. In seinem schönen, im Repertorium Bd. XXIV S. 491 ff. resumierten Aufsatz über die Bildnisse Isabellas d'Este-Gonzaga erwähnt A. Luzio nebenher flüchtig zwei Grabmäler in der etwa eine Stunde von Mantua entfernt gelegenen Wallfahrtskirche S. Maria della grazie (an der Tramlinie Mantua-Asola) als Arbeiten G. Cr. Romanos aus der Zeit seines Aufenthaltes zu Mantua. Gelegentlich eines durch die Notiz Luzios angeregten Besuches der letzteren im April v. J. konnte ich mich, wenigstens was das eine der fraglichen Monumente betrifft, von der Richtigkeit der Zuschreibung Luzios überzeugen. Es ist das an der rechten Wand des Vorraums zur

Sakristei (im rechten Seitenschiff der Kirche) angebrachte Epitaph des Hieronymus Stanga, eines Verwandten jenes Marchesino Stanga, der — wahrscheinlich auch im Atelier Gian Cristoforos zu Mailand seit 1491 — das glänzende Portal für seinen Palast in Cremona hatte ausführen lassen, das sich heute im Louvre befindet. Die Inschrift des Epitaphs besagt, daß es die Gattin Lucia dem 1498 verstorbenen Gemahl, dem durch Treue, Klugheit, Unbescholtenheit stets bewährten Rate des Herzogs von Mantua hatte setzen lassen. Im wesentlichen besteht das Wandgrab aus einer oblongen Tafel aus neun quadratischen Feldern verschiedenfarbigen (rosa geäderten und schwarzen) Marmors zusammengesetzt, die so angeordnet sind, daß die schwarzen Felder ein Kreuz bilden, dessen Mittelfeld die Inschrift trägt, die rosenroten hingegen die vier Felder zwischen den Armen des Kreuzes ausfüllen. Die Tafel ist seitlich durch Pilaster eingefaßt, die eine obere Bekrönung in Form eines Gebälkes tragen, über dem sich noch ein giebelartiger, in einer schlanken Vase endigender Abschluß erhebt; dieser ganze Aufbau ruht nach unten auf einer aus der Wandfläche vortretenden Bank mit Sockel, deren Verbindung mit jenem durch zwei schlanke, hohe, aufsteigende Konsolen vermittelt wird, die sich von ihr an der Vorderfläche der beiden Pilaster bis zu etwa $^3/_4$ ihrer Gesamthöhe gleichsam emporranken. Das ganze Werk gewinnt so — mutatis mutandis — etwa das Aussehen eines Sakristeiwandbrunnens. Das Material ist dichter, gräulicher Marmor; figürlicher Schmuck fehlt gänzlich; dekorativer ist nur im Fries und an den Vorderflächen der beiden Konsolen in Gestalt von eingeritztem und mit schwarzer Masse ausgefülltem sehr zartem Arabeskengerank, sowie an den inneren und äußeren Wangen der Konsolen in plastischer Ausführung als reiches, frei antikisierendes Ranken- und Blumenornament vorhanden. Das originelle Werk, in seiner sinnigen Konzeption, den feinen Verhältnissen und Profilierungen, dem zarten Ornament, paßt durchaus zu der künstlerischen Persönlichkeit, wie sie sich uns in den beglaubigten Werken G. Crist. Romanos enthüllt. Wie diese steht es auch auf der Schwelle zwischen Früh- und Hochrenaissance im Kompositionsgedanken nach vorne, in dessen zarter Ausführung und Dekorierung nach rückwärts weisend. — Das zweite der von Luzio für unsern Meister in Anspruch genommenen Grabdenkmale, dem Bern. Corradi im gleichen Jahre errichtet, im Aufbau etwa G. Cr. Romanos Grabmal Trecchi in Cremona zu vergleichen, ist, wenn auch reicher, doch bei weitem geringer an künstlerischem Wert, und mag unter dem Einfluß des Meisters, vielleicht gar in seiner Werkstatt, von einem Schüler oder Gehilfen gearbeitet sein. (Eine Abbildung davon findet sich in D'Arcos Monumenti trascelti in Mantova e nel suo territorio. Mantua 1827).

C. v. F.

Neues zum Werke A. Verrocchios. Ein seit langem angestrebter und dank der liebenswürdigen Zuvorkommenheit ihres gegenwärtigen Besitzers, Professors Carlo Segré an der Universität zu Rom, im Frühling dieses Jahres endlich realisierter Besuch der altberühmten Mediceervilla zu Careggi brachte mir im Verein mit meinem kunstbeflissenen Gefährten die Überraschung der völlig unerwarteten Entdeckung eines bisher unbekannten Werkes des großen Meisters. Es ist ein schon in seinen Maßen (ungefähr 2 m hoch und breit) höchst bedeutendes Tonrelief, das ursprünglich die Lunette der Eingangspforte zur Hauskapelle vom großen Hofe aus füllte, und von dem zweitletzten Besitzer der Villa, Sir Francis Sloane, bei Restauration und teilweisem Umbau, dem er sie 1848 unterwarf, an die Wand einer der beiden ehemals offenen Loggien versetzt wurde, die aus dem Block des Gebäudes gegen den Garten zu vorspringen, die kleine Terrasse zwischen sich nehmend, die einst der Schauplatz der Disputationen der platonischen Akademie war. Das aus sieben Stücken (deren klaffende Fugen von der geringen bei der Umsetzung angewandten Sorgfalt zeugen) bestehende Relief stellt die Auferstehung Christi, dessen auf Wolken schwebende Gestalt zwei anbetende Engel begleiten, aus dem von fünf Kriegern umlagerten Grabe vor. Leider läßt die Erhaltung des Werkes zu wünschen: dem einen der Engel fehlen die Füße, einem Wächter die Arme, dem zweiten das Haupt, kleinerer Schäden nicht zu gedenken. Die jetzige, vielfach abspringende Bemalung scheint — obwohl seit langem vorhanden — nicht ursprünglich zu sein. Das Werk atmet durchaus den Geist seines Schöpfers und deutet in seinem Charakter auf das Ende der siebziger Jahre als Entstehungszeit. Typus und Haarbehandlung des Heilands sind die von der Gruppe an Or S. Michele, auch sein Mantel ist im ganzen ähnlich wie dort geworfen, nur sind die Falten weniger flüssig und voll. Die zwei Engel gehen in der Gewandbehandlung, in ihren Lockenköpfen und der Flügelform mit denen am Modell zum Forteguerrigrabmal (im South-Kensington Museum) gut zusammen. Die Typen der vier Wächter zu Seiten des Grabes erinnern vielfach an die Krieger im Silberrelief der Opera del Duomo; der Kopf des fünften, schlafend vor dem Grab hingestreckten jugendlichen Geharnischten ähnelt auffallend dem des »schlafenden Jünglings, der Aktstudie für eine größere Komposition« (vielleicht die unsrige?) in Berlin, — während seine Körperlage allerdings von der der Berliner Figur verschieden ist. Das beim Tode Lorenzos aufgenommene Inventar der Villa Careggi führt unser Relief nicht an, — wohl weil es nur den in den Gemächern befindlichen Nachlaß registrierte und jenes Werk als niet- und nagelfest zum Gebäude selbst gehörig betrachtete. Aber das Verzeichnis der für die Medici gelieferten Arbeiten Verrocchios, das wir vor längerer

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bock, Franz. Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Bohrer, Al. Vom Kölner Dom und seiner Umgebung. Neue Vorschläge. Köln a. Rh. J. P. Bachem. M. 0.80.

Colvin, Sidney. Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the Library at Christ Church Oxford. Part II. Containing twenty drawings. London. Henry Frowde. 3.35/.

Klingender, L. H. W. Befruchtung oder Zersetzung. Gedanken eines Malers über die fruchtbaren Gegensätze in der Kunst und Kultur. Goslar. F. A. Lattmann.

Sachs, Curt. Das Tabernakel mit Andrea del Verrochio Thomasgruppe an Or San Michele zu Florenz. Mit 4 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Sauerhering, F. Bildnisse von Meisterhand. 3. Teil des Vademecum für Künstler und Kunstfreunde. Stuttgart. Paul Neff.

Schmidt, Karl Eugen. Französische Plastik und Architektur. Leipzig. E. A. Seemann. M. 3.

Studnicka, Franz. Tropaeum Traiani. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Kaiserzeit. Mit 86 Textfiguren. Leipzig. B. G. Teubner. M. 8.

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTRASSE 107-8.

Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin

Herausgegeben von der Generalverwaltung.

Band I:

Die italienische Plastik

von W. Bode.

— 3. Auflage 1902. —

IV u. 194 Seiten. Mit 95 Textabbildungen.
Geheftet M. 1.25; gebunden M. 1.50.

Band II:

Gold und Silber

von J. Lessing.

VI u. 150 Seiten. Mit 101 Textabbildungen.
Geheftet M. 1.25; gebunden M. 1.50.

Band III:

Der Kupferstich

von Fr. Lippmann.

— 2. Auflage 1896. —

VI u. 244 Seiten. Mit 131 Textabbildungen.
Geheftet M. 2.50; gebunden M. 3.—.

Band IV:

Buddhistische Kunst in Indien

von A. Grünwedel.

— 2. Auflage 1900. —

XVI u. 213 Seiten. Mit 102 Textabbildungen.
Geheftet M. 1.50; gebunden M. 2.—.

Band V:

Majolika

von O. von Falke.

IV u. 200 Seiten. Mit 79 Textabbildungen.
Geheftet M. 2.—; gebunden M. 2.50.

Band VI:

Münzen und Medaillen

von A. von Sallet.

VI u. 224 Seiten. Mit 298 Textabbildungen.
Geheftet M. 2.50; gebunden M. 3.—.

Band VII:

Die Konservierung von Altertumsfunden

von Fr. Rathgen.

VI u. 147 Seiten. Mit 49 Textabbildungen.
Geheftet M. 1.50; gebunden M. 2.—.

Band VIII:

Aus den Papyrus der Königlichen Museen

von Ad. Ermann und Fr. Krebs.

VIII u. 291 Seiten. Mit 13 Textabbildungen und 24 Tafeln.
Geheftet M. 3.50; gebunden M. 4.—.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

INHALT.

Seite

Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen. Von *K. Tscheuschner*-Bern 289

Zur Stilbildung der Trecentomalerei. Schluß. Von *O. Wulff* 308

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz. Zweiter Aufsatz, dritte Forts. Von *Emil Jacobsen* 322

Nürnberger Meister in Velden 1477—1519. Von *Albert Gümbel*-Nürnberg. . . . 332

Zur Lebensgeschichte Albrecht Dürers. Von *Paul Kalkoff* 346

Literaturbericht.

Cornelius von Fabriczy. Medaillen der italienischen Renaissance. *Hans Mackowsky* 363

Girolamo Mancini. La vita di Luca Signorelli. *C. v. Fabriczy* 367

Gustav Jacoby. Japanische Schwertzieraten. *Peter Jessen* 370

Adolfo Avena. Monumenti dell' Italia meridionale. *C. v. Fabriczy* . . . 373

Mitteilungen über neue Forschungen.

Die Sigilgaitabüste im Dom zu Ravello. *C. v. F.* 377

Ein neues Werk lombardischer Holzskulptur. *C. v. F.* 378

Ein neues Skulpturwerk von Gian Cristoforo Romano. *C. v. F.* 379

Neues zum Werke A. Verrocchios. *C. v. F.* 381

Bei der Redaktion eingegangene Werke 384

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.